

أصوات النصر الشعبي



الدكتور يوسف حسن نوفل



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان



الشعر والشعراء

أصوات
النصر الشعري



الشعر والشعراء

أصوات النصر الشعري

الدكتور يوسف حسن نوفل

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان



© الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان ، ١٩٩٥

١٠ شارع حسن واصف ، ميدان الساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شرايطي بالقاهرة ت : ٣٩٣٨١٠٨ ، ٣٩٢٤٦٦٦

٧٧ طريق الحرية ، الجيزة سابقا - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٥٨١٥٨٣٩

جميع الحقوق محفوظة ، لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب ، أو تخزينه
أو تسجيله بأي وسيلة ، أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر .

الطبعة الأولى ١٩٩٥

رقم الإيداع ١٩٩٥/٧١٠٣

الترقيم الدولي ١٧٩-٢-١٦٠-٩٧٧ ISBN

خلافاً : أحمد سامي

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات

الصفحة	
٧ - ١	توطئة : منطلق العمل الأدبي
٢٠ - ٨	الشاعر وأصوات النص
٢٩ - ٢١	حافظ إبراهيم والموامة بين الكلمة والموقف
٣٧ - ٣٠	الازدواجية الفنية في شعر حسن كامل الصيرفي :
	دراسة في ديوانه « عودة الروح »
٥٤ - ٣٨	أبو سنة في أربعة دواوين
٦٦ - ٥٥	قراءة في ديوان « زمن الرطانات » لـ محمد مهران السيد
٨٥ - ٦٧	دواوين عبده بدوي بين المعاصرة والتراث
٩٤ - ٨٦	« مسافر في التاريخ »
٩٧ - ٩٥	الفكاهة و أدب الشيخوخة : « القيثارة » لـ محمد بهرام
١١٣ - ٩٨	« لدي أقوال أخرى » للشاعر فوزي عيسى
١٢٠ - ١١٤	دراسة في ديوان « أسرار و أنوار » للشاعر محمد السيد ندا
١٢٧ - ١٢١	محمد عبد القادر و ديوانه الشعبي « طرح البحر »
١٥٧ - ١٢٨	هي و هو في مدائن البحار : دراسة في شعر وفاء وجدي
١٣٠	أنا و هو و نمطية التكرار
١٥٠	ملحق : سكون
١٥٠	قراءة في نفس يوسف الصديق على باب السجن
١٥٢	من زوايا الرؤيا
١٥٤	قنر
١٥٥	فتوضأ من زبد البحر

- صوت كويتي : « الخروج من الدائرة » للشاعر خليفة الوقيان ١٥٨ - ١٦١
- صوت فلسطيني : رمز الموت والميلاد والشاعر الفلسطيني ١٦٢ - ١٧٥
- « أبو فراس النطافي »
- أصوات سعودية : التيار الوجداني في شعر عبد الله الفيصل ١٧٦ - ١٨٣
- قصائد مختارة لغازي القصبي ١٨٤ - ١٨٧
- الصورة الفنية في شعر محمد بن علي السنوسي ١٨٨ - ١٩٢
- محمد السليمان الشبل وديوانه « نداء السحر » ١٩٣ - ١٩٦
- الموضوع النصي : قصيدتان من ديوانين ١٩٧ - ٢١٣
- ١ - وصف المغنية « وحيد » لابن الرومي ١٩٧
- ٢ - البلبل لفهد المسكر ٢٠٥
- البلبل صوت الشعراء ٢١٤ - ٢٢٣
- ديوان الموت ٢٢٤ - ٢٣٥
- أوليات الشعر الجديد (شعر التفعيلة) ٢٣٦ - ٢٥١
- ديوان الرجز بين الارتجال الجاهلي وحركة الشعر الجديد ٢٥٢ - ٢٧٠
- الدوائر العروضية بين المنحى الخليلي وحركة الشعر الجديد ٢٧١ - ٢٨٢
- في موسيقى الشعر المعاصر : محاولات بين التيسير والتكرير ٢٨٣ - ٣٠٢
- الهوامش ٣٠٣ - ٣١٩
- المصادر ٣٢٠ - ٣٢٢

توطئة

منطلق العمل الأدبي

اللغة وسيلة الآداب إلى مَنْ يتلقاها قراءةً أو استماعاً أو مشاهدةً . واللغة - لهذا ولغيره - تُعدُّ من أقوى وسائل اتصال الإنسان في حياته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية . وفيها يتجلى نموُّ الحياة الاجتماعية والثقافية للبشر ، وبها يحفظ الفرد ما يرثه من تعاقب الحضارات والثقافات والخبرات عبر عصور التاريخ ، منذ أُخذت تتطور مع الرقيِّ الفكري والعقلي للإنسان منذ أقدم العصور ، حين بدت مع العمل واللعب ، في السلم والحرب ، في الجِدِّ والهُو ، وأُخذت تتخذ أشكالاً يذكروها علماء اللغة بإفاضة ؛ من إشارة وإيماءة وتعبير بالوجه ومحاكاة للأصوات المحيطة من صبيحة وصغير وصرخة - حتى صار الكلام البشري أعلى مراحل ذلك التشكُّل ، وصار في قدرة المتكلم التفرقة بين المهموس والمجهور والمحبوب والمكروه والمتكاف والمتنافر .. إلى غير ذلك من دلالات لا تُحصى ، تضمنها الوحدات الصوتية حين تَمَّ صياغتها في تركيب فني .

وإذا كانت اللغة تعبر عن وعي الجماعة وخبرتها بوجه عام ، في الوقت الذي تعبر فيه عن وعي الفرد وخبرته ، فإن اللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية ؛ إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير والتعبير ، والرمز والتصوير ، والإيقاع والدلالة .. إلى غير ذلك مما اكتمل من خبرات فنية لدى أدباء تلك اللغة .

واللغة ، من حيث كونها شكلاً فنياً للأدب ، هي من أكمل الأدوات التي تحققت للإنسان لنقل تجاربه ونقلها واقعياً صادقاً أميناً . ولما كانت اللغة وسيلة الأدب وأدائه - اهتم دارسو الآداب بأصول الصناعة اللفظية ، مما يدخل في التركيب اللغوي وبناء الكلمة والجمل والجُرس والإيقاع والتعبير والمجاز ، ومراجعة إل الكاتب ما يكتب ، وتنقيحها ؛ لذا قيل إنه لا يخيفنا القول بأننا « نقتل كي نشرح » ؛ لأن التعبير الفني الجيد لا يضيره التحليل الأدبي الذي قد يشبه التشریح لدى غيرنا ، ولهذا كان التعبير الفني الجيد نبعاً أساسياً لصيانة اللغة

وتجدها عبر أجيال الأدباء ، وانتقالها عبر مراحل التراث ، ولهذا قال الأولون عن فن من قرونهم : الشعر ديوان العرب .

ولنا أن نتساءل : ما المقصود بالتعبير الفني ؟

يمكن القول - بإيجاز شديد - إن التعبير الفني صياغة صاغها الإنسان ، يسعى من وراءها إلى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق في حياة البشرية وفق أسس فنية ، وانفعال عاطفي وجداني منظم عميق لتجارب الإنسان في الكون وحقائقه وأحداثه ، في صدق فني يتمثل فيه إخلاص الكاتب لمعرفته وتجربته الانفعالية .

وهي صياغة تترك آثارها فيمن يتلقاها فينفعل بها ويزداد وعيه بالإنسان والحياة . ويتسم هذا الأثر عند المتلقي بالاستمرار ، وهذا فارق ما بين أديب يعبر تعبيراً فنياً من خلال نوع أدبي ما عن فجيعة أم في ولدها من ناحية ، وصراخ تلك الأم وتعبيرها البسيط عن حزنها بأساليب صوتية وغير صوتية من ناحية أخرى ، إذ كان أداء الأم موقوتاً مرتبطاً بلحظتها الراهنة الحزينة ، يؤثر فيمن يشاهدها أو يستمع إليها ، وليس أثراً أدبياً لغوياً باقياً ، ولهذا بقيت - مع الزمن - مرثي كل من أبي ذؤيب الهللي في أولاده ، والخنساء في أحبيها ، وابن الرومي في ولده الأوسط . كذلك يبدو الفرق بين الذي يعبر عن غضبه تعبيراً سريعاً موقوتاً والشاعر الذي يصوغ غضبه صياغة شعرية ما .

من أجل ذلك ، احتل التعبير الفني الأدبي بأشكاله المختلفة منزلة الجلية في التراث الإنساني من جيل إلى جيل ، ومن لغة إلى لغة ؛ لأنه ينقل العاطفة الإنسانية في صدق فني وانفعال عميق ، بها تتقارب العواطف الإنسانية ، ويزداد التخابل والتبادل عن طريقها بين البشر في كل مكان وكل عصر .

وهذا الصدق الفني ينبع من عاطفة قوية ألهمت بالكاتب أو عاشها وأدّخرتها نفسه واختلطت بها من خلال تجارب حياته وعلاقات مجتمعه ، ودخائل نفسه ومكنون ضميره . ومن قوة الانفعال شبت مشاعره في تعبيره الفني غير متعارضة مع نوايس الحياة وقوايينها ، أو حقائق السلوك الإنساني العام . وبذلك يمكن للتعبير الفني الجيد - الذي لا يلجأ إلى الوعظ المباشر - أن يتسلل بالآدوات الفنية إلى داخل الإنسان فيضيف إليه جديدًا .

والحق أن ذلك كله لا يصدر إلا ممن يملك إحساساً مرهفًا وانفعالاً قويا وقدرة على نقل

عاطفته من خلال النوع الأدبي الذي يراه من : فن قصصي : أقصوصة أو قصة قصيرة أو رواية . أو مسرحي : شعراً أو نثراً . أو نوع أدبي آخر كالقصيدة الشعرية ، أو المقال ، أو السيرة ، أو الخطبة ، أو الرسالة ، أو اللوحة القلمية ، أو الحديث الإذاعي .. إلى غير ذلك مما يمكن أن يتفرع عن الأنواع الأدبية على نحو ما يبدو في نظرية الأنواع الأدبية Literary genres .

تلك الأنواع الأدبية التي تمثّل النتاج الجمالي الفني للبشرية في كل عصر ، من أنواع أدبية بمعناها تتفق مع طبيعة العصر وحاجاته ، ومن الأنواع الأدبية ما يخلد برغم مرور سنوات طويلة على مولده في عصره البعيد كأشكال من السير والملاحم ، ومن هذه الأنواع ما تلاشى أو اندمج مع نوع أدبي آخر ، أو تطور إليه ، وتغيّرت تبعاً لذلك أدواته اللغوية وطرقه الفنية .

وقد نبعت نظرية الأنواع الأدبية من خلال ثلاثة مواقف هي :

* الموقف الفناني ، وظيفته التعبير ، وضميره الملاحم هو ضمير المتكلم (أنا) ، وتمثّل ذلك في القصيدة الشعرية .

* والموقف الملحمي ، وظيفته التمثيل ، وضميره الملاحم هو ضمير الغائب (هو) ، وتمثّل في الملحمة .

* والموقف الدرامي ، وظيفته النداء أو الدعاء ، وضميره الملاحم هو ضمير المخاطب (أنت) ، وتمثّله الدراما .

وهذه هي الأبعاد الثلاثة للتفكير والتعبير في الأنواع الأدبية ، وفيها نرى غلبة البعد التعبيري في الشعر الفناني ، وغلبة البعد التمثيلي في الشعر الملحمي ، وغلبة بُعد النداء أو الدعاء على الشعر الدرامي ، ولهذا وجدنا من النقاد من ذكر للشعر أصواتاً ثلاثة هي : صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث ، والثاني صوته متجهاً إلى جمهور ، والثالث صوته بين أشخاص يتخيلهم .

والأديب - في ذلك - يستعين بالخيال الأدبي الذي لا يكون محض اختلاق أو مجافاة للواقع ، بل يمثّل رؤية الأديب لحقائق الكون ومن فيه ، بشكل يتحقق فيه من الموضوع والجلال والصفاء ما لا يمكن أن يتحقق في الصورة الواقعية للكون وما فيه ، إذ يضيف الأديب إلى ذلك التصوير من خياله ما يكمله ويرتبه بما يملك من قدرة على رؤية العلاقات بين الأشياء ، وقدرة على استحضار الحقيقة بأجزائها ، وقدرة على الاختيار والانتخاب والاختصار ،

لم من قدرة على التعبير الفني .

وإذا سلمنا أن العمل الأدبي يتجه به كاتبه إلى المطلق ، فإنه من الضروري أن يتوفر لدى هذا المطلق قدر من الذوق الأدبي الذي يمكنه من الوقوف على الأهداف الأساسية - كلها أو بعضها - لذلك التعبير الفني ، والاستجابة لها ، حتى ليخيلُ إليه أنه يعاني مثل ما عاناه المنشئ ، أو يكاد يتمثل شخصيته ليلبغ ما قصده الكاتب فتتحقق له متعة فنية تفوق المتعة الحسية من شيع أو ري .

وإذا كان هناك قدر مشترك من الذوق العام الحسي لدى الأمم والأفراد يميز بينها ويجعلها تفضل شيئاً على شيء ، وتستقبح شيئاً وتستحسن غيره : كذوقها للعلوم والموسيقى وأشكال البناء والألوان وأنواع الملابس .. إلخ - فإن الذوق الأدبي يختلف من فرد إلى فرد تبعاً لقدرات الفرد وميوله ومواهبه . وإذا كان لكل أمة من الأمم أدب خاص به مراحل حياتها وعصورها ترتبط بالشعور العام لها ، فإن هناك آداباً عالمية إذا نُقلت إلى لغة غير لغتها ، بل إلى عصر غير عصرها ، استجيدت وبقي لها ما كان لها من استحسان وتقدير في لغتها الأم وعصرها البعيد ، ذلك أن هناك قدراً مشتركاً في الذوق الأدبي يجعلك تفهم أمام الأدب الراقى مُستحسناً ومعجباً ، مهما كانت لغته ، ومهما كان عصره ، ولهذا قيل : « إن الذوق لا يُعلل » .

ومن المتوقع - إذا - أن تختلف نظرة الإنسان للتعبير الفني وبلوقه له تبعاً لاختلاف ميوله الفنية وتبعاً لتباين الفروق الفردية ، لذلك رأوا « أن الدلال وحده هو الذي يُبدي نحو كل أنواع الفنون على السواء قدراً واحداً من الحماسة » ، ذلك أن مهمته تنحصر في الترويج والدعاية ، أما المطلق للعمل الفني فيلقي بنفسه في غمار التجربة الأدبية ليحسّ بما أحسّ به الكاتب .

وكما أن بمقدور الأمم أن ترقى بالذوق العام في حياتها وسلوكها ، وتصلح من شأنه وتقوّمه - فإن بمقدور المطلق للتعبير الفني أن يرقّي ذوقه الأدبي ، ويدل من الجهد ما ينهض به ويسمو ، ولعله من هنا نشأت ألوان من النقد التفسيري ، والتحليلي ، وغير ذلك من مباحث وصلت قمته بوضع مباحث علم الجمال الأدبي^(١) aesthetics .

هنا تبرز أهمية القراءة ، ودور القارئ ، ودور العملية القرائية في إبراز النص إلى الوجود .

إن النصّ عالم يضمُّ أصواتاً متعددة قد لا نسمعها ، لكن ذلك لا يعني انثاؤها أو موتها .. فما دور القراءة والقارئ ؟

القارئ الناقد قد يبرز النص للوجود .

ويجمع معظم الدارسين على أن النص الأدبي « مثقل بما صدر عنه » ، على حين يرى آخرون عدم إرجاع النص إلى ظروفه من سيرة ذاتية أو غيرية ، وعوامل وراثية ، أو علم نفس ، أو التأثير والتأثر ، وأن « النص مكتفٍ بذاته » .

ولعل هذا ينقلنا إلى بعض ما دار من دراسات حول النص العربي ، فهناك من النحاة واللغويين كان ابن حزم ، وابن جني ، وابن مضاء القرطبي . وفي قرطبة ، خلال القرن الحادي عشر الميلادي ، نادوا بالمذهب الظاهري اشتقاقاً من المعنى الذي يفيد الوضوح والجلالة . لقد أرسوا أسس نظام عقلائي في قراءة النص بتوجيه الاهتمام فيه نحو ظواهرية الكلمات نفسها لا إلى معاني خفية ، ولا إلى سرّ خفي ، وذلك في مقابل المذهب الباطني الذي يرى أن المعنى في اللغة يخفي داخل الكلمات ، لذا فإنه لا يُدرك إلا بالتأويل المتجه إلى الداخل . مع الأخذ في الاعتبار الفارق بين عمل المفسر في مجال النصوص القرآنية وعمل المفسر في مجال سائر النصوص الأدبية ، وما تحدّث به السلف عن الفروق بين التفسير والتأويل والشرح ، منذ ارتبط ذلك بالنص القرآني الكريم ، ثم بالشعر العربي القديم كما تنطق بذلك كتب التفسير ومدارسه ، وشرح الشعر ومناهجها ..

ويرى النقاد أن النص يتطلب دائماً التفسير ، وجعلوا ما في النص شيئاً غائباً يستدعي الاستحضار عن طريق التفسير الذي هو حياته ، وعلى هذا يكون النص والتفسير متلازمين يتبع كل منهما الآخر ، فالتفسير يتبع النص ، ومضمون النص يتبع التفسير ، سواء أ كان هذا التفسير من خلال رؤية ذاتية ، أم خارجية ، وهكذا يضيء المفسر النص ، وقيم جسوراً بينه وبين المتلقين .

إن المبدع مفسر ، والناقد مفسر ، كيف ذلك ؟

إن المبدع يفسر العالم في عمله ، والناقد ، أو الناقد المبدع يفسر العمل عبر تفكيكه وإعادة تركيبه ، كما أن هناك تفسير التفسير ، كما كان من قبل شرح الشروح .

ولا يعني وجود القارئ غياب مهمة المفسر ، لأن القارئ بقرائه هو مفسر أيضاً ، غير أن شروطاً فنية ينبغي توافرها في ذلك القارئ ، ذلك أن النص لا يمنح نفسه بسهولة إلا لمن يملك مفاتيح مغاليقه ، والقدرة على غزو ميادينه .

وتختلف مهمة المفسر حسب اختلاف طبيعة الجنس الأدبي المنقود أو المفسر ، قصة ، أو مسرحية ، أو شعراً .

وقد أكثرت نظريات النقد الحديثة من الحديث عن لا محدودية التفسير ، وقالوا : بما أن كل قراءة هي إساءة قراءة ، فإنه لا توجد قراءة أحسن من غيرها ، فالقراءات مهما كثر عددها تتساوى في النهاية في أنها إساءات تفسير ، مستندين إلى أن النص يوجد في عالم مغلق لا صلة له بالواقع ، وإن رأى البعض أن لكل معنى مكاناً حيث يوجد متكلم وجمهور ، بما في ذلك من تفاعل بين الكلام والتلقي ، أو بين اللفظية والنصية ، بما يعني وضعية النص ، أي وجوده في العالم .

لهذا يتحدثون عن مهمة ناقد النص من حيث :

التقصي ، والتعليق ، والتأويل ، والتفسير ، وتاريخ الأفكار ، والتحليلات البلاغية .

كما يتحدثون عن سوء حظ النقد في كونه تالياً للإبداع ، وكأنه في منزلة ثانوية ، ويتحدثون عن مقولة : الناقد مبدع فاشل ، حتى جعلوا النصوص من مألومات الماضي ومن الأشياء المسجلة ، يتعلق بها النقد والنقاد ، لكن أغلبهم يرفضون هذه المنزلة التبعية للنقد ، ويجعلونه منظرًا ومشروعًا .

النص المكتوب^(٢٦) هو نتيجة التواصل المباشر بين المؤلف والوسط ، وحين يذيع في أيدي قرائه يكون خارج سيطرة المؤلف .
وهناك من قال^(٢٧) :

« إن إنصاف القصيدة يقتضي ألا نقرأها بعين لا مبالية ، بل بالأذن ، كأن الورقة تلقىها عليك .. الأثر روح القصيدة » .

ذلك أن الكتابة إخبار ومخاطبة ، والطبيعة إخبار ومخاطبة ، والقراءة إخبار ومخاطبة ، والنص عند الكاتب بمثابة أحد أبنائه .

وقال ناقد عربي^(٢٨) :

« إن وقفة عابرة على نص صيني ، هيروغليفي ، سانسكربت - لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة ، مشدوهين أمام كتوز لا نمتلك مفاتيحها ، وكذلك الأمر أمام نوتات

موسيقية ، وضعت بين يديّ رسّام ، أو إشارة أبكم إلى أعمى .

ومهمة المفسّر في أول خطواتها : القراءة ، لكنها قراءة خاصة ، مبنية على فهم وممارسة ، واستعانة بمصادر هذا الفهم . وتلك الممارسة بعيدة : تراثية - شعبية - فولكلورية - تاريخية ، أو قريبة : دينية ، سياسية ، اقتصادية ، فنية ، نفسية ، وطنية .. إلى آخر ما هنالك في بيقة النص والمهدع معاً ، ويبقى بعد ذلك كله أهمية النظرة الموضوعية لنستمع بقلوبنا قبل آذاننا إلى أصوات النص الشعري .

الشاعر وأصوات النص

وليس هناك من هو أقدر من الشاعر في الحديث عن موقفه من الشعر ، وموقف الشعر منه ، سواء أ كان هذا الحديث في إحدى قصائده ، أم ضمن تقديم الشاعر لأعماله ، أم في حديثه عن سيرته الشعرية ، كما صنع غازي القصيبي في « سيرة شعرية »^(٥) ، والقرشي في « تجربتي الشعرية »^(٦) .

أي أننا لزاء صور متعددة من صور تعبير الشاعر عن موقفه من الشعر ، وموقف الشعر منه ، إحداها ثرية في المقدمات ، والأخرى ثرية في حديث الشاعر عن نفسه ، والثالثة شعرية فيما قاله الشعراء مما يبين موقفهم من الشعر وموقف الشعر منهم .

وفي مطلع عصر النهضة الشعرية قال رائد الشعر الحديث ، محمود سامي البارودي ، في مقدمة ديوانه عن الشعر^(٧) :

« إن الشعر لعمدة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بالألوان نوراً يتصل خطه بأسلة^(٨) اللسان ، فينبعث بالوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ، ويهتدي به ليلها السالك ، وخير الكلام ما اختلفت ألفاظه واختلفت معانيه .. »

ويمضي البارودي فيفصل القول في ذلك تفصيلاً ، ولن شاء الرجوع إلى كلمته .

وأخذ الشعراء يتوقفون بنا قليلاً أو كثيراً أمام هذا الحدث الفني في حياتهم - « الشعر » . من ذلك قصيدة ورقة إلى القارئ في مطلع « قالت لي السمراء » لنزار قباني ، وما كتبه شعراء أمثال : كمال نشأت ، ونازك الملائكة ، والسياب ، وصلاح عبد الصبور ، والبياتي ، وأمثالهم مما يفوق الحصر .

وتتوقف عند طائفة من الشعراء السعوديين حدثونا عن الشعر والشاعر في داخلهم .

ها هو الشاعر أحمد قنديل يحدثنا عن معنى الحب في غنائية الشاعر * « القمرية والصبايا والشاعر » ، مؤكداً مقولة النقاد في الشعر الغنائي الذي يتغنى فيه الشاعر بمواطنه ، فيقول :

لحنَ الهوى ، والشوق ، لحنَ المنى
للفجر ... للصبح إذا ما دنى
أصغني ... وقد نام بأعتابنا
قد اصطفاه البحر ... من حيناً
ترقص فيه ... راوياً ما ينسا
غنيته ألت بشرفائنا
وصوري ما شئت من حبنا
من يملينا ... عاش يحبُّ الغنا
يهوى الهوى الباقي على عهدنا
ما بالُ هذا الكهل يرنو لنا ؟
تفضح أغلى السر من سرنا
وأدرك المستور من أمرنا
أمامه ... تلهو كاترنا
واسترسلت ... تروي أقاصيصنا
وما رواه البعض عن بعضنا
مننا ... وقد عاث بأحلامنا
ما كان ... ما قد دار ... ما نسينا

قمرتي البيضاء ... غني لنا
وغردي لليل ... في صمتي
للبحر : تياها بأمواجه
في الرملة البيضاء ... في ساحل
تكاد بيروت بشطآنها
يردد الآهات ... منغومة
فردي - أو رجعي - أو فاسجي
غني ... فإن الكون من قبلنا
وإننا ... للحب ... عشنا كما
قالت صبايا الحي من حولنا
تكاد بالأحاط أميانه
قد حس ما في القلب من لاهج
هذي قمارية ... بأفصاها
قد غردت ... تعرب عما بنا
تقول ما قال بالأحاط
ويلاه !! هذا الكهل ما يبتغي
كأنه فيما رأى ... قد روى
أختاه !!

هذا شاعر ... قلبه ...

بات مدار الهمس ...

في قلبنا !

ثم يربط الشاعر بين معنى الحب وغناء الشاعر أو تجربته الشعرية فيقول في آخر قصيدته :

قمرتي البيضاء ... قلبي لمن
لأن غنائي بعض أو صافه
يجهل فن الحب ... من فننا !!
هناك ... في الروضة ... أو ها هنا !

وأنت يا حسناء ... قصولي لِمَن
لا كانت الأقفاس إن لم يكن
إن الهوى ... في الكون ... أعمارنا
وأنت يا شاعر ... يا من رأى
وفي الصبايا حسَّ في خفقه
قل للزهور البيض - في فجرنا

الحب دنانا :

أتينا بها ...

والحبُّ دنانا :

ستبقى بنا !!!

* * *

أنا غازي القصيبي فبتخذ عنواناً صريحاً هو « الشعراء »^(١) ، كتبها سنة ١٩٥٩ ، فيجعل دنيا الشاعر التي خلقها الله له هي الربيع بهيجته وعطره وأحلامه ، والعود بأنغامه ، وحب الجمال ، حتى ليحسُّ الشاعر بحياة الزهرة إحساساً يفوق إحساس الناس بها ؛ إذ يتعمقُّ الشاعر سرَّ الزهرة لا شكلها الخارجي فحسب ، كما يسير الشاعر أغوار الجمال ويستبطئه ، ولا يكتفي بالنظرة المعجلى الخارجية ، وهكذا يمضي الشاعر مع مظاهر الحياة : الليل في القرية ، وحزن العاشقين ، وروثة الطير .. إلخ .

ولهذا فإن الشاعر مهما كان فقيراً فهو ثري ؛ لأنه لا يظلم ، إذ يضم جانباه الحياة ومنبع الكوثر ، ولأنه لا يعرى إذ يكتسي بألحانه ، ولا يجوع إذ إنَّ رَوْحَهُ مناجم للذهب الأصفر ، يقول :

لنا خلق الله دفة الربيع	وصور بهجة أيامه
لكي نترشّف من عطره	ونسيج في فيض أحلامه
ولولا مسامتنا المرففات	لما باح عود بأنغامه
ولولا عيون تحب الجمال	لما فاض سحر بإلهامه
ولولا اهتمامنا في المساء	لضاق بوحشة إظلامه

ألا طالعوا زهرة في الرياض
فهل تبصرون سوى لونها ؟
ولمست لديكم ميري نبعه
ألا فاعلموا أن تلك الزهور
لكم لونها وشذاها الجميل
ويبقى لنا السر في سحرها

* * *

تروى الجمال احمرار الخنود
وتلمحه في وجوم الميود
وفي الليل ينثر أطرافه
وفي آية الحزن من عاشق
وفي رنة الطير عند الغروب
ينادي أليفه النائية

* * *

ونحن اللبن صنعنا الغرام
منحناه أروع أبياتنا
فلن عرف الناس درب الهوى
وإن طاف لمن يسمع الحبيب
ولو لم نغن بسحر الجمال
لما كان غير تراب وطين

وهناك من صوروا لنا الشعر كأنها حيا نابضا له قيوده وضوابطه ومنطقه ، وأنه بناء هندسي
نرى نسيجه وروحه ، وأن هذه الروح هي الوزن إن فقدت توقفت النبض ، وصار الشعر جسدا
بلا روح كأنه الأحجار الصماء . يقول محمد علي السنوسي (١) :

ما الشعر ؟ هل هو ألفاظ مسيئة
الشعر هندسة كبرى تكاد ترى
والوزن للشعر روح وهي إن فقدت
أضحى جمادا بلا حس كأحجار

أما نبع هذا الشعر ومصدره فهو القلب ، والنغم ، من القوة والارتفاع ، والعظمة ، يه

حسن عبد الله القرشي ^(١١) :

من مهجة جياشة الشعور
ومن رياض حلوة العبير
من نغم يموج في الأثير
لسيج شعري وصدى شعوري

لذا يجعله عبد الله الحميد ناهياً من « مكمن العواطف » ^(١٢) :

أنشودة أصوغها من مكمن العواطف
من قلبي الممضج الد مستشعر الملائف

ويراه عبد السلام هاشم حافظ ^(١٣) :

لوعة الذكرى به عادت وفا ضت آهة حرى بقلب لا يدوب

ويراه ماجد الحسيني ^(١٤) :

باقتي هذه جمعت لها الزهد ر وألقيت فوقها نار قلبي
وتعاهدتها بدمعي حتى خف منها الأوار بعد التائي
جار الطير عندها النرجس والبس صمة والدمع هكذا كان حبي

كما يقول ^(١٥) في قصيدته « شعري » ما تقتصر منه على ما يلي :

أحمل عني الشعر شكوى لواعجي وأسكب فيه دمعتي وأنيبي
وهل كان مثل الشعر سلوى لبائس ونفثة مكروب ورجع حزني
يضمّنه الإنسان ذكرى حياته وأيامه من ناعم وضمنين

وهناك من يحدثنا نثراً عن الجوانب العصبية في الشعر ، ها هو عبد الله بن خميس يقول في مقدمة « على ربي اليمامة » عن الشعر ^(١٦) :

« .. لم يعطني إلا بمقدار ما أعطيته ، ولم يوائني إلا بمقدار ما وائته ، فالشعر صعب الانقياد شمس المواتاة ، له طقوس يؤثرها وأجواء يحلق فيها ، ودوافع ودواع ، يأنس بها ولها ... »

وهكذا نجدته يتقلب مع الشعر بين المزوف والإقبال ، يعاوده فيأبى ، ويداعبه فيمتنع ، ويغازله ويهاككه حتى يعطيه برفد ضئيل .

من ذلك كله نرى حديث الشعراء عن الشعر حديث من أحس بوجوده ونبضه ، كأنه الكائن الحي الذي يتمتع بما يتمتع به الأحياء من حركة ولزادة ، ولا تمر لحظات الانفعال لدى الشاعر دون أن تترك آثارها في نفسه .. وذلك كله يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية ، وبقضية الإلهام ومبناها قديماً وحديثاً .

النفس الإنسانية تنطوي على كثير من الأسرار ، ونفس الفنان تغدو أكثر انغلاقاً إذا غلفها الصمت ، وحينذاك يبدو التعرف عليها ضرباً من المستحيل ، أما إذا أفصحت ريشة ليوناردو دافنشي عن شيء يتمثل في « الجوكاندا » مثلاً ، ومايكل أنجلو في « موسى » ، و رودان في « المفكر » ، وفي « المعبودة الدائمة » - فإنه يصبح من الممكن التعرف على جزء كبير من نفسية كل منهم .

و حين نتقل بالحديث إلى مجال الشعر فإننا نضع يدينا بادئ ذي بدء على هذا المبدأ ، وهو أن الشاعر كالطير لا يستسيغ الشلو في العاصفة ؛ إذ قد يحتاج له بعد قليل أو كثير أن يفرغ لقلعه ليقول شيئاً ما قد يكون متوارباً ينساب خلف السطور ، وقد يكون صريحاً يجلو نفسه من أول وهلة .

هذا هو ما يسعفنا للتعرف على جوانب معينة من نفسية الشاعر ، لكن حديثه عن نفسه كشاعر ، وتصويره لمآلاته للكلمة ومحاولات خلقه لها ، وطريقة رسمه لعالمه بنماذجه وأحداثه ، ومدى ما يشعر به لزاء مولد القصيدة ، ولزاء اللفظ والإيقاع ، ولزاء تمثّل التجربة ، بل ولزاء الجمهور .. كل هذا شيء يبدو في نظري ذا خطر كبير يرفقه درجة فوق النوع السابق .

وخطر هذا النوع يرجع إلى أنه ، فوق كونه ترجماناً صادقاً وأميناً ودقيقاً وحيماً لشخصية الشاعر - فإنه يقدم للتاريخ الأدبي بطاقة شخصية لقائله ، ويقدم للتاريخ العام حكماً صريحاً لحياة وظروف وعالم الشاعر . وإذا كنتُ على نية قصر الحديث على هذا النوع إلا أنه سوف يحدث أن أعرج على النوع الآخر لأخاذه سرهياً .

ونفس الشاعر تخيا وتتحرك خلف كيانه المادي ، وهي بدورها تترك ألوانها على كل لوحة يرسمها الشاعر ، ومن هنا نرى السحر في كياسة الشاعر لدى إسماعيل صبري ، وحيويته عند عمر أبو ريشة ، وعصبيته وعمق عواطفه لدى إبراهيم ناجي ، وجهامته في عباس محمود العقاد ،

وصفاء الروح عند ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ونازك الملائكة .. إلخ .

ومن الشعراء من يخلل شعره بالصورة النفسية أكثر من الصور الخيالية كتوماس هاردي ، وهنا يأتي دور القارئ الذي لا بد أن يوفق في الاهتداء إلى مرمى الشاعر وإلا ظلمه ونجّنى عليه . ويقول المرحوم العقاد : « فتنح لفقرنا في الإحساس المنوع الغزير ، أو لتفريقنا بين الشعر والإحساس - نقرأ القصيدة التي تشرح لنا الحالة أو الحالات الكثيرة من عوارض النفس البشرية ثم لا نزال نترقب من الشاعر مغزاه وتوهم النقص في غرضه . »

ومن الشعراء من يحلّله تصديق ديوانه بما يصور معاناته للكلمة ، ويتخذ من ذلك مدخلاً إلى نفس القارئ ، وهذان نموذجان صُدّر بهما ديوانان ، أولهما « رمال عطشى » للشاعر سليمان العيسى يقول :

ألها حبات رمل عطشت فتحدى اليأس فيها الظمأ
أنا في أعماق قومي صرخة تشظى لا قصيداً يقرأ
حَسْبُ لحن ينتهي في وترى أنه في صدر غيري يبدأ

وثانيهما « قالت لي السمراء » لنزار قباني يُصنّره بقوله :

« شعري أنا قلبي وظلمني من لا يرى قلبي على الورق »

ويقول في أول قصيدة واسمها « ورقة إلى القارئ » :

شرّاع أنا لا يطبق الوصول ضياع أنا لا يريد الهدى
حروفي جموع السنونو تمد على الصحو معطفها الأسود
أنا الحرف أعصابه نبضة تمرقه قبل أن يولدا
صنعتك من أضلعي لا تكن جحوداً لصنعي ولا ملحدًا
عزفت ولم أطلب النجم بيتًا ولا كان حلمي أن أخلدا
إذا قيل عني (أحسن) كفائي ولا أطلب (الشاعر الجيد)
شعرت (بشيء) فكُونْتُ (شيئًا) بفقوية دون أن أقصدا
فيا قارئ يا رفيق الطريق أنا الشفتان وأنت الصدا

سألتك بالله كن ناعماً إذا ما ضممت حروفي غدا
تذكر وأنت تمر عليها عذاب الحروف لكي توجدنا
سأرتاح لم يك معنى وجودي ففضولاً ولا كان عمري سداً

وهنا ينصب الحديث على إبراز معاناة الخلق ، وهناك حديث يُشيد بمعنى الكلمة ويقال لها، ويرفع به ، وقد أبدع في تصويره كمال نشأت في قصيدته « أنا وسيدتي » فيصور خيبة أمل سيدة في عهد اشترته ليحلاً قصرها غناء ، ولكنها تجده شاعراً يجابهها بقوله :

ولست إلا شاعرا

يخونه الغناء

فمعلمرة ...

الدمع قد يفسد من ليلتك المعطرة ...

وغضبت سيدتي وصفقت : خطوه ...

ونفمة الحزن التي تطيع دنيا الشاعر تشيع على ألسنة الكثيرين ، فالشاعر السابق يحدثنا عن الشعر والشاعر فيقول :

يارب أشقيتني ... بالشعر ... بالإحساس ..

وفي قصيدته « وتعود الحياة » يقول :

أبها الشاعر الذي أنطق اللفظ حناناً ورغص الألفان

الحياة الحياة تملأ جنبك سموماً وحرقة وهوانا

وتمضي نفس النغمة لدى أبي سلمى في قصيدته « الأفق المعطر » :

كيف أخفي الهوى وشعري جناح

كلما رف بالدموع تعثر

ويختلف الشعراء في ربطهم عملية المعاناة بدوافعها : فمتهم من يربط تجربة الكلمة بمعاناة الحب ، ومنهم من يجعلها وليدة التعذيب والوحدة والسهر والقلق ، ومنهم من يتلقفها من

أجنحة ربة الشعر ، ومنهم من يربطها بلهب الحركة وتنفق المشاعر الوطنية .
وسوف نلتقي نماذج لكل ظاهرة ، لنخلص إلى نتيجة تحدد أبرز هذه الظواهر وأكثرها شيوعاً .

الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يربط بين هجر حبيبته له وإنهياره واستجدائه للكلمة وعدم استجابتها له ، فيقول في قصيدة « أغنية أكتوبر » من ديوانه « لم يبق إلا الاعتراف » :

يمكن أن تهجرني حبيبتي ...
يمكن أن تفرقني الأحزان ...
يمكن أن ألقى بنفسي جثة ...
في أحد الأركان ...
أحاول الشعر فلا يجيبني ...
أصبح أحداً بلا ألوان ...

بينما نجد إلياس أبو شبكة يحار أن ينسب الشعر لنفسه أو لحبيبته :

خلقتك في دنيا الرؤى أم خلقتني
وقبلك جئت الكون أم جعلته قبلي
وعني قلت الشعر أم عنك قلت
ومن في الهوى يملأ عليه ومن يملأ ؟

أما نزار قباني فينطلق من هنا إلى الزهو البالغ مبلغ الغرور ، حيث يتحدث عن ذبوع شعره ، فيقول في قصيدة « محبة » على لسانها :

وحسبك أنك في كل بيت كسلّة ورد

وغیر هذا كثير لديه في ديوان قصائد في صفحات : ١٤ ، ٢٦ ، ١١٦ وغيرها .

أما شعر العلاب فهو لإراحة لنفس كاتبه .. يقول إلياس فرحات في ربايعته :

وقالوا تركت الشعر قلت تركته
سوى نفثات تكشف الغم عن صدري

وأكثر منه كيلاني سند في قصيدته « يا رياح الخريف » :

وأنا أغزل الكتابة شعيراً هو شكوى مواجهي وجراحي
وبشعري أظّل أستر عربي ناسجاً بالخيال ريش جناحي
وفي قصيدته « يا شعر » يقول :

يا موجة غسلت جراحات الفؤاد من الألين
وتجد نازك الملائكة توغل في السواد فتقول في قصيدتها « كبرياء » :
لو تكلمت كان في كل لفظ بحر حلم وفسح جرح ميمت
ويبلغ هذه الظاهرة أوجها لدى بشر شاكر السيّاب في دواوينه كلها ، ففي قصيدته « المعزل
البحري » يصور ترقبه للموت لم يقول :

سأصبر بعد حين عن كتابة بيت شعر في عمالي جال
ويقول في « القصيدة والعتقاء » :

جنازتي في الغرفة الجديدة تهتف لي أن أكتب القصيدة
وأكتب ما في دمي وأضطرب حتى تلين الفكرة العنيدة
ويقول في قصيدته « الشاهدة » :

رُبَّ قَتْلٍ مَوْجِدٍ ...

يقرأ من شعري على الصحاب ...

يقرأ في كتابي قصيدة خضرَاء عن جيحور ...

مر على قبري فقال

قبر وأين من هذا الرميم شعر يدقّ بالعواطف كهبة العواصف القواصف (٢)

ثم يقول في قصيدته « شاعر » :

نفث بالأوراق آهاته	وارتد يرثيها بأياته
واستأثرت أبياته روحه	فطاف يكي حول أبياته
اندس تحت الثُّرب جثماته	وكف قلب بين طياته
خلف قلباً بين أشماره	يسمح من في الأرض دقاته

فهنا يقرن الكلمة بالموت كمبدأ أو نهاية ، وهو هنا يختلف عن نزار في بيته السالف الذكر
في أنه يخفف من غلواء اعتزازه بنفسه كشاعر ، فيكتفي بالإشارة إلى خلود شعره دون التفتي
بمسجد الشهرة والنبوغ كما فعل نزار .

وقد يخفف السحاب من حدة الحزن ، فيقول في قصيدته « أمام باب الله » :

ومن ليالي مع النخيل والسراج والظنون ...

أبايع القوافي ...

ويربط بين الشعر وبين مرضه القاسي فيقول في سفر أيوب :

ويقطع الشعر ولا يفيض

لأنني مريض

ثم يصل بنا إلى قمة تحطمه لذلك يختار عنواناً معبراً هو قصيدته « هرم المغنى » :

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم

فأغمغم ...

وأهيم ما بين الجداول والأزهار والنخيل

أشدو بها أترجم ...

ثم يقول :

هرمَ المغنى صدمته الداء فارتبك الغناء

بالأمس كان إذا ترم يمسك الليل الطروب

بتجويمه للفرحانات فلا تمر على الدروب ...

واليوم يهتف ألف أه لا يهز مع المساء

سعف النخيل ولا يرجح زورق المرس المحلى

ومع تصوير هذا العذاب المضني الذي يسبق وهما صاحب وتلو مولد الكلمة ، نجد ظاهرة

أخرى مذهشة لدى كمال التجمي في قصيدته « أنا » ، يقول :

أنا طيف من طيوف الشعر في الدنيا سرى

ربة الشعر حببني سرها دون الورى

وأرنتي الكون شعراً كله فيما أرى ..

فهنا رجوع إلى مبدأ الإلهام وتمسكُ بخيالات آلهة الوحي وربات الشعر وشياطينه ، دون احتفال بعذاب ميلاد الكلمة ، ودون التفات لاعتصار الشاعر في الحروف والسطور .

ومن الشعراء من يربط بين الكلمة وبين تحرك الجماهير نحو مطلباتها وأمانيتها ، هذا سليمان العيسى يقول في « يا موكب النور » :

هتفت بالشعر أستسقيه قافية	حمراء فأنفجرت في أضلعي الحُمم
هتفت بالشعر فأنهالت على شفتي	غطى الضحايا ومات الشعر والكلم
هتفت بالشعر فازورُ الهوى حردا	وناء تحت هزيم اللفظة القلم
وأطرق الوتر الهنّار .. لا ظمأ	إلى التشييد بعينيه ولا نهم

ويجري في هذا المجال ما صدر به ديوانه وسبقت الإشارة إليه . ونحن يلمح في عيون الناس اتهامه بالجري مع الخيال ومناداة ربة الشعر - يقول في قصيدته « يقولون » :

يقولون لي : أنت للجائعين	هل الشعر إلا هوى يحلم
بلى أنا أغرودة للربيع	بأرشق أطيايه تفنم
إذا أنا غنيت مات التشييد	على ألف حشرة تكظم
بلى أنا للراشقين الكعوس	إذا لم تكن من دمي تفنم
وللحب إن كان في حيننا	فم بابسماته ينعم
بلى أنا للحلم لا للنضال	إذا لم يكن في عروقي دم

ثم يعيد قوله بوضوح أكثر في قصيدته « السراب البعيد » :

أيها الظالمون لن تجدوا النبع ولا الظل حوله في نشيدي
لن تناموا ملء الجفون على الحلم على همسة الهوى في قصيدي
إن كبا الشعر دون همي فحسبي أنه كان قطعة من وجودي

وهكذا تعددت ظواهر اقتران الكلمة بدوافعها من حب ، وقلق ، وتعلق بالخيال ، ومشاركة لقضايا الشعب .

وقد تجدد في الظاهرة الأخيرة ما يوحي بالتزام الشاعر لقضية شعبية ، ومع هذا ، فتناول

قضاياها الشعب شيء يلتفت نظير كل فنان ولكنه ليس ظاهرة شائعة لدى الجميع ، يمكن أن نلتصقها في معظم إنتاجهم . لكن تيار التعاسة والقلق والعذاب هو أكثر هذه الظواهر سرية ، فحين يصور لنا الشاعر عذابه ، نشفق عليه ، وتعاطف معه ، ونشاركه وجدانيته المعبدة ، وهو لا يقتصر على الصياح فحسب ، وإنما يجتهد في بلورة عذابه ، ويجعله موضوعيا . وهو حين ينجح في إحساسنا بذلك العذاب ، وبالتالي مساعدتنا على اكتشافه في نفوسنا - يبلغ أوج مناه ويتحقق له من النجاح قسط كبير .

حافظ إبراهيم والمواعة بين الكلمة والموقف

درج الباحثون على الحكم على شعر « حافظ إبراهيم » (١٨٧١-١٩٣٢) ببساطة التعبير ، وسهولة المعاني ، والاهتمام باللفظ ، وصياغة الكلمة ، أكثر من اهتمامه بما وراءهما من معنى ، حتى ليبدو مفضلاً بساطة المعنى في عبارة سهلة ، على دقته وعمقه في لفظ مبتذل .

والحق أن النظرة إلى قضية وسائل التعبير عند « حافظ إبراهيم » لا تكمن في مدخل اللفظ والمعنى ومدى بساطة كل منهما أو تعقده ، سموه أو هبوطه ، إذ تتعدى تجربته اللغوية ذلك الإطار إلى شيء أبعد من ذلك تماماً ، وأعمق غوراً . هذا الشيء هو طموحه الفني نحو إيجاد نواظم فني بين الكلمة والموقف .

المعجم الشعري

الشعر - في جوهره وحقيقته - تجربة لغوية ترقى فوق التجربة اللغوية الثرية من ناحية ، وفوق التجربة اللغوية التي تلبى حاجات المتخاطبين في التعبير البسيط من ناحية أخرى ؛ أي أن اللغة الشاعرة ، أو التجربة اللغوية الشعرية مستوى من الرقي اللغوي يأتي دونها مستويان : أحدهما بالآداب الثرية ، ثم يليه مستوى لغة التعبير البسيط الفصيح . وما دام الأمر كذلك ؛ فالشعر فن وسيلته اللغة . وقد ظل - على مدى العصور - النبع الأساسي لحياة اللغة واستمرارها وتجديدها منذ قديم صوره التراثية ، وربما فتحت الدراسة الإحصائية اللغوية المجال أمام دارسي لغة « حافظ » أو غيره ؛ للإبانة عن دوره في ظهور الاستعمال الجديد للغة ، وفي ظهور معجم شعري poetic dictionary خاص به . فمن الحتم أن نجد في كل جيل إحساساً نحو اللغة متطوراً بعض التطور عن سبقه ، ليمثل تعاقب الأجيال أطواراً من النمو اللغوي الشعري ، حتى يمكن أن تمثل - مع « إليزابيث درو » - التجربة اللغوية بصورة صهر المعدن في المسبك ، حيث يتناول الشاعر الألفاظ تناولاً يخلق منها شيئاً جديداً ، أو يصهر العملة القديمة المستعملة ويصدر عملة جديدة !

الضرورة الشعرية

ولهذا نرى الشاعر حريصاً على الصياغة والصنعة اللفظية ، حتى لو أوقفه ذلك في تجاوزات لغوية ، سماها القدماء « الضرورة الشعرية » حينئذ ، وأطلق عليها الأسلوبيون المحدثون « الخروج على القاعدة » ، وعدوا ذلك مقدرة فنية خالقة لدى الأديب ؛ أي ليست عيباً لغوياً ، كما اعتبرها الأكاديمون . نقول إن (حافظاً) لم ينبج من ذلك ، فرأى النقاد أنه لجأ إلى الألفاظ غير مستعملة ، أو أتى بالألفاظ زائدة في مثل قوله في قصيدته التي ألقاها في حفل عكاظ تحية لـ « أحمد شوقي » رئيس الحفل :

لم يحياها فضل شوقي بقية من نسي

والنسيس بقية الروح ؛ لذا رأى النقاد أن لا حاجة إلى كلمتي « بقية من » حتى لا يصبح المعنى « بقية من بقية الروح » ، إذ لا فرصة - في رأيهم - للتجزئة في البقية .

ولاحظ النقاد أيضاً أنه يستعمل كلمة « القاموس » على غير ما ورد في استعمالنا لها ؛ إذ يقول في القصيدة السالفة :

و ورده كان أصفى من مورد القاموس

وهو هنا يقصد بالقاموس : البحر أو لجة لا المعنى المستعمل للدلالة على المعاجم ، وهذا - في تصوري - ليس يتجاوزاً لغوياً ، بل هو منهج لغوي عند الشاعر يوظف فيه الكلمة من أجل الموقف ، في موجة طموحه التصويري . وهو - لهذا - لا يكتفي بتصوير بقية الروح ، بل يضيف « للبقية » بقية أخرى وأخيرة من باب تنافي الأشياء في الصغر ، في مركب عدسته البلورية المكبرة . وقد مثل ذلك في « القاموس » ، فما أراد للكلمة من معنى أضفى عليها حياة ونموذجاً وحركة وحرارة اكتسبها من طبيعة البحر . ولو كان المعنى المقصود هو المعجم لفقدت الكلمة أمارات الحياة هذه ، وصارت جثة هامدة .

هنا - في نظري - ما يقصر منهجه في الغوص على الألفاظ ، وتسمية هذه العملية اللغوية بأنها عملية تذوق . وقد تجلّت هذه المقدرة في صوغه الأحداث الطوال الجسم في عمل شعري متكامل . وليس أدل على ذلك من قصيدته العمريّة الشهيرة في « عمر بن الخطاب » رضي الله عنه .

ولعل إحساسه بهذه المقدرة هو الذي دفعه إلى أن يقرر أنه لا ند له في الشعر إلا « شوقي » .

يقول :

لم أعتش من أحدي في الشعر يمينني إلا فتى ما له في السبق إلأه

إذا كان « محمود سامي البارودي » في خاتمة عمره ، و « أحمد شوقي » ذا صلة بالقصر ، و « إسماعيل صبري » بارزاً في شعر المقطوعات الصغيرة ، فحق له حينئذ أن يعتبر نفسه ندا لشوقي .

شعبية حافظ

فإذا ما أضفنا إلى ذلك حقيقة يذكرها الباحثون في صدد حديثهم عن جانب اجتماعي من حياة شاعرنا ، وهو « شعبيته » بكونه شاعر الشعب ، وبكونه يحزن لحزنه ، ويهتر للمناسبات : السياسية والوطنية والاجتماعية ، وللأحداث الإنسانية ، ويحنو على الضعفاء والبؤساء والمتكويين والمشردين حتى ليقول عنه مصطفى صادق الرافعي : إنه لم يكن « إلا الصوت الإنساني الذي أعد - بخصالته - للتعبير عن حوادث أمته . » إذا ما أضفنا ذلك كان لنا أن نقف على حقيقة تفسر لنا هذه الروح الشعبية عند « حافظ » .

وبذلك نقف على حقيقتين نصوغ تصور النقاد لهما في شكل تساؤلات ثلاثة هي :

* لماذا أقر حافظ اللغة على المعنى فاهتم برواء الأولى وبهائها ولم يعبأ برحابة الثانية وعمقها ؟

* لماذا كان « حافظ » شاعر الشعب ؟

* لماذا كان شعره شديد الأثر في نفس سامعيه وقارئيه على سواء ؟

الرائاء نصف الديوان

نسارع لإجابة موجزة عن هذا كله تتمثل في منهج « حافظ » في « التراوّم الفني بين الكلمة والموقف » .

وهو ما يفسر قضية اللغة عنده ، ويفسر اتجاهه للشعب بشعره وفي شعره . ويفسر شدة تأثير شعره في جمهوره ، ذلك أن تجربته الشعرية - كغيره من الأدباء - تفيض من نبعين :

أولهما : وادٍ غامض مجهول لا نعرف عنه الكثير وهو « لا وعيه » أو أفريقيًا الباطنة كما يعبر الكاتب الألماني « جان بول » . ويستطيع من أغم بحياته البائسة الكادحة أن يتصور جانباً

كبيراً منه . ولعل هذا ما يفسر حرصه على « الرأى » . يقول :

إذا تصفّحت ديوانى لتقرأنى وجدت شعر المراثى نصف ديوانى

وهو فن عظيم من فنونه الشعرية ، كان معادلاً موضوعياً لموقفه من الحياة والموت وانتقل فيه من الخاص إلى العام دائماً ، ولم يكن دافعه إليه دافع مناسبات ، بل دافعاً نفسياً . ومن الناحية الإحصائية سيجد هذا الفن يحتل الجزء الثانى من ديوانه ، وعشر شارحو ديوانه على يبعين سموهما « من مرثية وهمية » ، يقول فى أولهما :

إن الذى كانت الدنيا بقبضته أمسى من الأرض يحويه ذراعان

للرأى عنده منزلة فنية إذا يتقنه أيما إتقان ، لقوة حسه وعاطفته ، وشدة حبه لأصدقائه ، وشغفه بالإنسانية والإنسان ؛ حتى ليبلغ بمستعميه وقارثيه مثل ما فى نفسه من الحزن واللوعة على نحو لا يدانيه فيه كثيرون ، كما قرر « طه حسين » ، لأنه كان يرى لأنه يحزن ، ويحزن لأنه يحب ، يحب الأفراد ويحب مصر . فإذا رثى علماً فكأنما يرثى نفسه أولاً وأمثه ثانياً ، وتجلى من ذلك أمثلة من بينها رثاؤه للإمام الشيخ « محمد عبده » ، وللزعيم « مصطفى كامل » ، وأضرابهما .

أمّا النبع الثانى ، فهو بسيط حاضِر ، وهو « وعيه » . ومن اختلاط هذين النبعين : النبع الغائب اللانهوري ، والنبع الحاضر الشعوري ، تظهر تجربة « اللفظ والمعنى » عنده ، أو « المبنى والمعنى » كما يقولون ، وبذلك نجد أن شدة تأثر جمهوره بشعره لا يقتصر على « الصدى الوجداني » الواضح فى حياته وسلوكه وشعره - كما هو معلوم - بل يمتدى ذلك إلى أنه يسلك بشعره طريقاً يوقظ فينا إحساساً بالعالم الذى يتمثله فى رؤياه الشعرية . وهذه الرؤيا تتمثل فى « توظيف » اللفظ لتجسيد الموقف طموحاً إلى التعبير بالصورة حتى لنكاد - ونحن نسمع شعره ونقرؤه - نحس كما أحس « هاوسمان » بمد سماعه الشعر :

« برجفة فى السلسلة الفقرية ، وغصبة فى الحلق ، ورسوب ماء فى العينين » . أو كما أحس « إميل دكتسون » بأن « قمة رأسه قد انتزعت ! »

وقد عاقه - فى تصوري - عن استكمال ذلك أمور منها :

قيام شعره على الإلقاء جرباً على عادة الشعر يؤلف ليلقى ، لذا كان « حافظ » متفوقاً على « شوقي » فى هذا الجانب ، ولهذا نجد أن الصدى الوجداني لقصائده « حافظ » عند

المستمع إليها أكثر من الصدى الوجداني عند من يقرأ شعره ، أو يعيد قراءته . هناك يتلاحم الإلقاء مع منهجه اللغوي وتجسيده الموقف ، إذ تؤثر القصيدة كلها في سامعيها . أمّا في حالة القراءة وإعادة قراءتها فتجد أن ما يهزك من شعره هو ما يطمح لتصوير الموقف وتجسيده ، وما عداه يأتي بارداً جامداً هامداً لا روح فيه ، أو لا ماء ولا رواء فيه كما يقولون . ذلك أن إلقاءه لقصيدته عامل ذاتي خارج عن القصيدة ذاتها ، لأنه يضيف إلى مبنائها ومناها عوامل خارجية مؤثرة هي : التلفظ وطريقته ، وطبقة الصوت وتنغميمه ، وتوقيت الوقف وإحكامه ، وتوزيع النبر والإيقاع .

الصورة في شعره

وما عاقه من إحكام التعبير بالصورة - أيضاً - خضوعه وشعراء جيله إلى بعض آثار السلف في الأعراف الشعرية . ولولا ذلك لاشتد طموحه إلى التعبير بالصورة ، ولهذا نصيفها بالتواؤم بين الكلمة والصورة ، ومنرى - فيما أحصيناه من وسائل التعبير عنده في شعره - أن الغلبة في شعره تتمثل في تجسيد الموقف في شكل تصويري ، تتراعى فيه الحركة واللون والصوت والرائحة والحرارة والبرودة ، حتى تهكمه وبساطته حين يتجه إلى خاله - الذي كفله صغيراً - مودّعاً « بيته » بينيه الشهيدين المتهكمين :

لقلت عليك مؤوتني إني أراها وإيّه
فأفرحُ غداً ذاهباً متوجّه في « داهيه »

أو في هجائه رئيسَ فرقته بالسودان :

تراه إذ ينفخ في المزمار تحسبه في رتبة السردار

وفي الإلمام بمنهجه ما يفسر لنا لماذا نظفر لديه ببعض الأبيات التي تأتي جامدة باردة كقطعة الثلج ، وبالأبيات التي تتوالى دقّة زاحرة بالحياة والطاقة تهزنا هذا ، ظن به بعض الباحثين الظنون فأرجعوه إلى بريق اللفظ وسحره . وليس الأمر - في تصويري - راجعاً إلى « بيت القصيد » عنده ، أو إلى الزخارف البديعية ، بل يرجع إلى تصوير الموقف وتجسيده في علاقة فنية مع الكلمة . وسنجد أن ما اشتهر وسار من شعره وتنقله الناس وأذاعوه - يحمل هذه السمة التصويرية ، من ذلك قصيدته « اللغة العربية تتنّى نفسها » ، ونقف على بعض

أبياتها التي تتجلى فيها هذه الظاهرة . يقول :

رجعت لنفسى فأنهت حصاني	وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليعني	عُقت فلم أجزع لقول عِدائي
ولدت ولمّا لم أجد لمرائسي	رجالاً وأكناها وأدتُ بدائسي
وسمت كتاب الله لفظاً وغايةً	وما ضقت عن أي به وعظائري
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة	وتنسيق سماءٍ لمخترعات

ويقول في قصيدة « حادثة نشوأي » سنة ١٩٠٦ ، بعد المطلع :

وإذا أعوزكم ذات طوق	بين تلك الرئي فصيدوا العبادا (١)
إنما نحن والسمام سواء	لم تفادر أطوائنا الأجسادا (٢)
لا تقيدوا من أمة يقتيل	صادت الشمس نفسه حين صادا (٣)
ليت شعري أ تلك محكمة التف	تعيش عادت أم عهد ليرون عادا (٤)
كيف يحلو من القوي التشفي	من ضعيف ألقى إليه القيادا (٥)
إنها مُثَلَّةٌ تُشِفُّ عن الغيب	فظ ولستُ لفسيظكم أندادا

ثم يتهيأ لختام قصيدته بقوله :

لا جرى النيل في نواحيك يا مصر	رُ ولا جادك الحيا حيث جادا (١)
أنتِ أنبتَ ذلك الثبتَ يا مصر	رُ فأضحى عليك شوكا قَتادا (٢)
أنتِ أنبتَ ناعقًا قامَ بالأمم	سـر فأدمى القلوب والأكيادا (٣)
أنتِ جلالنا فلا تُنسي أنا	قد لبسنا على يديك الجِدادا (٤)

ومن علامة التأثر التي وضعناها يتجلى هدف مهم لديه وهو النقد والتهكم والسخرية ، والتعسّر . ولم يكتفِ حافظ بدفقته الشعورية العاجلة ، حين نشر هذه القصيدة بعد صدور الحكم بالشنق والسجن بخمسة أيام ، أي في الثاني من يولييه (تموز) عام ١٩٠٦ م ، بل نظم ثانية بمناسبة استقبال اللورد « كرومر » الحاكم الإنجليزي إثر عودته بعد الحادثة ، ونشرت في السابع عشر من أكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٠٦ م ، ومنها قوله :

حَبَسُوا النُفُوسَ مِنَ الْحَمَامِ بِدِيلَةٍ
فَتَسَابَقُوا فِي صَيْدِهَا وَصَوَّرُوا

وكتب الثالثة في استقبال خلف « كرومر » ونشرت في العاشر من أكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٠٧ م ، ومنها قوله :

قتيلُ الشمس أورتنا حياة	وأبقت هاجعَ القوم الرُقودا
فليت « كرومر » قد دام فينا	يُطوَّق بالسلاسل كلُّ جيد (١)
ويُحَف مصر آثا بعد أن	بمجلود ومقتول شهيد (١)
لِنُبرِّغ هذه الأكفانَ عَنَّا	ونبعثَ في العوالم من جديد

واضح أيضاً استخدام التهكم والتعسر هنا .

وقد وقفنا على بعض الأبيات النازعة للتصوير ، وفيها يتجلى صدق شاعرنا في قصائد ثلاث رآها النقاد آية على صدق عاطفته إذا ما قورنت بماطفة شوقي ، الذي كتب قصيدة متكلفة بعد مضي عام على الحادثة ؛ فكان واصفاً من الخارج لا مُستبطناً كحافظ من الداخل ، وحاول أن يحاكي « حافظاً » بقوله :

يا ليت شعري في البروج حمام
أم في البروج منيةٌ وحمام

فجاء دون بيت حافظ : حَسِبُوا النفوس من الحمام بديلة .. إلخ . وانشغل شوقي بالمحسنات البديعية ، وكان تساؤله هامداً لا حياة فيه ، أما حافظ فأضاف إلى نزعة التصوير صدقه ، وفوق ذلك واثته موهبته الفذة في التهكم والسخرية ؛ فتهكم بالمستعمر وبـ « كرومر » أيما تهكم . وقد توهم بعض الدارسين فظن ذلك استعطافاً ، ناسياً أداة التهكم في شعر « حافظ » .

وسرى من الأبيات المختارة التالية صدق تجربة أجريتها على شعره ، إذ وقفنا على بعض شعره الساخر ؛ أي ما اشتهر وذاع منه على ألسنة الناس ، وسنجد أنه خالف المؤلف ؛ إذ قد ألفنا أن ما يلفت النظر في القصيدة : حسن مطلعها ، أو جودة ختامها ، أو بيت قصيدها . أما مشهور أبيات « حافظ » فلم تطرد فيه هذه القاعدة ، بل ما أفلح فيه في تصوير الموقف وتجسيده .

ومن مشهوراته ما يقوله للبارودي :

أمير القوافي إن لي مستهامة
أعزني لمديحك اليراع الذي به
بمدح ومن لي فيه أن أبلغ المدى
تخط وأقرضني القريض المسددا
وعن اللغة العربية :

أنا البحر في أحشائه الدرُّ كامن
فهل ساءلوا الفؤاد عن صدفاتي
وفي حريق ميت غمر سنة ١٩٠٢ م :

سائلوا الليل عنهم والنهارا
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم
كيف باتت نسائهم والعذارى
م وكيف اصطلى مع القوم نارا
وقوله :

شبهاً أرى أمّ ذاك طيفُ خيال لا ، بل فتاة في المرآة خيالي
وقوله :

الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق

وهذه الأبيات - ومثلها كثير - مما اشتهر من شعر حافظ وشاع وتناقلته الألسنة ، لا لأنها « بيت القصيد » كما سنّ النقد القديم ، ولا لأنها من « الأبيات الملاح » كما قال الزمخشري ، ولكنها ذاعت لتحقيق منهج حافظ في « الموازنة بين الكلمة والموقف » ، وفي كل بيت مما ذكرنا - وما لم نذكر - يحمل تجسيدا للموقف في تصوير فني دقيق .

وهكذا نصل إلى أن ميلاد الكلمة الشعرية عند شاعرنا نتيجة فنية لتجسيد الموقف وتصويره ، وأن فهم ذلك ودرسه يكون مبنيا على الأسس التالية :

* كان ديوانه ماضياً في تطور فني وظهر الضعف اللغوي عائقاً عن تجسيد الموقف في مطلع عهده بالشعر ، ولهذا كان رثاؤه فنا عظيمًا ، لكنه كان ضعيفاً في أول عهده ، لا سيما ونحن نعلم أن ثقافته غير نظامية ، وأنه ثقّف نفسه بالمخالطة والمناذمة والمجالسة .

* كان لمقدرته على الإحساس بالشعب وآلامه ، وخبرته بالآلام والتعاسة ، خير معين له على قدرة التصوير من الداخل لا من الخارج ، ونبع ذلك من حساسية مفرطة لديه .

* بساطة تعبيره نابعة من بساطة حياته وبساطة تكوينه .

* ارتباطه بمستعميه في المحافل والمجالس جعله ميّالاً إلى تنوع وسائل الخطاب ، والتعبير بين الخبرية والإنشائية ، واستعمال النداء والأمر والنهي والاستفهام ، واستخدام ضمير المتكلمين ، وضمير المخاطبين ، وضمير الغائبين ؛ أي على نحو يغلب فيه الجمع على الأفراد ، وتلك سمة تعني ارتباطه بجمهوره ، وتعبيره عنه ، ومخاطبته إياه . ولن شاء استقصاء ذلك في ديوانه .

وانتهاءً نقول : لن نذهب لمذهب طه حسين في الحكم بأن حافظاً وشوقياً أشعر أهل الشرق العربي ، ونختار الحياة الأدبية الطويلة الباهرة ، وأشعر العرب في عصرهما . بل نقول إن حافظاً وجيله أسهما في بناء صرح النهضة الشعرية الحديثة .

الازدواجية الفنية في شعر حسن كامل الصيرفي دراسة في ديوانه « عودة الروح »

ازدواجية التجربة الشعرية :

تجار التجربة الشعرية عند « حسن كامل الصيرفي »^(١٧) بين مصدرين : داخلي وهو الذات حيث صدق الرؤية ، وخارجي لا يتبع من ذاته ، بل يعود إلى موحٍ خارجي ، هو ما يمكن تسميته بالمناسبات .

ولكي نقف على هذه الحقيقة ننظر في عدد قصائد الديوان ، وجملة ما فيه من قصائد ١٧ قصيدة ، سنجد من بينها ٩ قصائد ، هي من قصائد المناسبات أُوْحِتْ بها مناسبة عابرة ، أو استوجبها حادثٌ عارض كراء عَلم من الأعلام^(١٨) ، أو مدح كبير^(١٩) ، أو مداعبة حفيدة ، أو بنت صديق ، أو صليبي^(٢٠) .

ومن تأمل هذا العدد من القصائد ، التي هي وليدة المناسبات ، نجد الغلبة في الديوان لهذا اللون من الإبداع ، وهو ما لا تقوم فيه التجربة الشعرية على معاناة فنية ، وصدق إبداع ، وعدد هذه القصائد أكثر من نصف عدد قصائد الديوان !

وتغلب على هذه القصائد - بوجه عام - سمة المباشرة في الأداء ، والخطابية في التعبير ، مما يعوق عطاءها الفني ، ويفقدها كثيراً مما تتطلبه من العمل الفني من تأثير يتجاوز إطار الدلالات السطحية ، مما جعله يبدو - في كثير من الحالات - ميالاً إلى مقياس فني قديم ، هو وحدة البيت ، لا وحدة العمل الفني المتكامل . من ذلك قصيدته « يا ساهراً وعيون الناس نائمة » ، وهذه القصيدة أطول قصائد الديوان ، وعدتها ستون بيتاً ، وهي من بحر له مكانته بين البحور في الاستعمال التراثي ، وهو بحر البسيط ، وقافيته تعتمد على الردف بالألف ، وعلى إشباع حرف الزوي . وفي هذه الجوانب الموسيقية الثلاثة نجد الاهتمام بالصدى الصوتي يتجاوز الأهداف الموسيقية العرضية إلى أهداف الإلقاء ومراقبة الأذان ، ومداعبة السليقة العربية المتناغمة مع الاستماع الشعري والاستمتاع النغمي في آن واحد !

وقد ساند ذلك حرصه على بيت القصيد في قصيدته ، حيث جعل البيت الأخير - ولذلك دلالة مهمة - هو العنوان ، يقول مختتماً القصيدة :

يا ساهراً وعيون الناس نائمة رَعَتْكَ مِنَ أَعْيُنِ الرَّحْمَنِ يَقْطَعُ ١

ومن الحق أن نضيف أن ذلك كله لم يَمُنْ غياب الصديق الفني في رؤية الشاعر في هذا اللون من القصائد غياباً كلياً ، فقد وجدنا وجه الصديق الفني يلوح بين هذه الشبوع حين يرتبط الموضوع بذات الشاعر ، وتتصل وشائج به ، نجد ذلك في قصيدته « شهيد السلام » :

دُنْيَانَا دُنْيَانَا وَهْمٌ
وَحَيَالٌ طَوَّافٌ فِي حُلُمٍ
مَا اخْتَدَعَهُ طَيْفُ النَّوْمِ
نَمْشِي فِي الدُّنْيَا أَوْ نَجْرِي
وَالْغَيْبُ غَيْبٌ فِي السُّرَى
يُخْفِي عَنَّا مَا لَا نَدْرِي
وَالشَّرُّ عَلُوٌّ لِلْخَيْرِ
« قَابِلٌ » مِنْ قَدَمِ النَّهْرِ
أَوْحَى لَبْنِيهَا بِالْفَنَرِ

هنا نرى اعتماد الشاعر على تكثيف المشاعر ، والإيهام ، والتركيز وتطوير الخاص إلى العام بعكس ما نجده من مباشرة وسطحية في آخر القصيدة ذاتها :

أَكْرَمُ بِشَهِيدِ الْحَرِيَّةِ قَدَمَتَ دِمَاعِكَ أَضْحِيَّةِ
سَتَظِلُّ حَيَاتِكَ أَبَدِيَّةِ وَتَمُوتُ شُرُورُ الْهَمَجِيَّةِ
وَتَعِيشُ جَهْدُوكَ أَغْنِيَّةِ لِيَهْزُ صَدَاها الْبَشَرِيَّةِ

وحديثنا عن غياب الصديق الفني ، والمباشرة ، والسطحية ، والخطائية في هذا اللون من قصائد الديوان - لا يجعلنا ننصرف عن تناول جانب الصديق الفني في اللون الثاني الذي أشرنا إليه منذ قليل ، وهو ما ينبع من ذات الشاعر ، وفيه نرى شدة التصاقه بموضوعه الشعري ، وإحساسه به مثل قصائده : « ذكريات هوى ماضٍ » ، و « الملك الحارس » ، و « أحلام

حكام » ، وفيها تتجلى سمات شعر الصيرفي ، التي هي سمة المدرسة الأبوللية المنتمية إليها الشاعر ، منذ بدأ ينشر شعره أواخر العشرينيات من هذا القرن بمجلة « العصور » ، ثم في مجلة « أبولو » حين أنشئت سنة ١٩٣٢ ، ومنذ قُدِّم ديوانه الأول « الألبان الضالعة » سنة ١٩٣٤ ، ثم ديوانه الثاني « شروق » سنة ١٩٤٨ ، وهو ما نراه في كثير من قصائد دواوينه .

ومع هذا الصديق الفني المتمثل في الارتباط بمواطن الذكريات والتشبُّث بها ومخاطبتها واستيحائها ، والمتمثل في العاطفة الحزينة ، وبث الشكوى ، والملل للتأمل الذي يكاد يستعير حذقة الصوفي ، وهو ما يمثل جانباً كبيراً من جوانب سمة مدرسة أبولو ، وهو أحد أبنائها - نقول مع هذا كله تجده يقع في مباشرة وسطحية تضعف المضمون بقدر إضعاف اللغة ، مثل قوله في قصيدة « ولقد وعدت » حيث تتجاوز التآفات ، فضلاً عن استخدام التعبير الشائع : إذا سمحت !

أنا حيثُ أنتِ ، فأين أنتِ ؟ وَمتى اللقاء إذا سَمَحْتَ ؟

وَلَقَدْ وَعَدْتِ قَماً وَفَيْتِ فَهَلْ يُحَقِّقُ ما وَعَدْتِ ؟

وهذا يمينه ما أوقعه في التعقيد اللغوي في قوله في ختام القصيدة :

مَرَّتْ ليالي صَحْبَتُنَا فَاتَّهَيْتُ لما انتهَيْتِ

وَلَقَدْ وَعَدْتِ قَماً وَفَيْتِ وَمَا رَجَعْتَ وَقَدْ رَحَلْتَ !

وهكذا تحار التجربة الشعرية عنده بين الداخل ، حيث ذات الشاعر ، والخارج أي المناسبات والملاهيئات المحيطة به .

أرواحية اللغة الشعرية :

هناك مظهر آخر من الأرواحية يتمثل في لغة الشاعر ، وفهم لغته لا ينفصل عن فهم السمات العامة للمدرسة التي ينتمي إليها « الصيرفي » منذ بقاعته ، ومنذ كان عمره ٢٠ ربيعاً ، أي قبل سنة ١٩٣٢ ، حين أخذ يكتب في مجلة « أبولو » ، وبصبح أحد أبناء هذا الاتجاه الذي بدأ يتولد في شعرنا المعاصر في أعقاب تلك نجوم النيوان : عبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، ومنذ أخذ الأبولليون يحشدون في شعرهم العواطف الجياشة المتقدمة ، ومنذ تألّروا بالشعر الرومانسي لدى أعلامه من الشعراء الإنجليز ، ومن الشعراء المهاجرين . وشأن « الصيرفي » في ذلك شأن أحمد زكي أبي شادي ،

ولإبراهيم ناجي ، ومحمد عبد المعطي الهمشري ، وطه محمود طه ، وأمثالهم ، حيث يشيع في شعرهم حب المرأة ، والطبيعة ، وتصوير الأحران والذكريات ، والتأمل وبث الشكوى والحزن ، بل إن « الصيرفي » كتب في هذا الاتجاه قبل صدور « أبوللو » ، إذ نشر قصائده في مجلة (العصور) ، مثل : قصيدة « مدى الحياة » المنشورة بالعدد العاشر في يونيه ١٩٢٨ ، وقصيدة « حبي » المنشورة في أكتوبر ١٩٢٩ .

وبما يلتقي مع هذا الاتجاه الفني في شعره اعتقاده بأدوات الشاعر ، وزاده ، وعقله ، كما يصورها في أبيات من ديوانه الذي بين أيدينا ، مثل قوله في قصائد متفرقة :

* يا شاعراً .. زاده في كل مرحلة : الحُسن والحرف والقرطاس والقلم
 * تَخِلْتُ في السُّرلة من أخلصوا الكُتُبَ والقرطاس والجِـهرا
 * إني على الرغم من سُقْمِي ومن ألمي أحيا مع الشعر حتى يُقَصِّفَ القلمُ

المهم أننا حين نحاول التعرف على لفته الشعرية سنجد أنها ذات خصيصتين أيضاً ، أولاهما ترجع إلى المدرسة المنتمى إليها ، والمذكورة سلفاً ، وخصيصة أخرى مناقضة تماماً لثنيته من البنيانيين حيناً ، ومن الديوانيين حيناً . ومرةً ذلك - في نظري - إلى امتداد عمره ، وطول حياته الشعرية . وبطبيعة الحال نجد التطور سمة الكائن الحي ، وسمة الفنون . ومن غير المنطقي أن يظل شعر الشاعر في السبعينيات حاملاً السمات ذاتها التي كانت له في العشرينيات من هذا القرن ، أي بعد مرور نصف قرن من حياة الشاعر وشعره .

وحين نتأمل قصائد الديوان الذي بين أيدينا سنجد الشاعر - فيما أرخ من تواريخ - يحصر المرحلة الزمنية لشعر الديوان بين شهر مارس ١٩٧٧ وديسمبر ١٩٧٨ ، أي أننا أمام شاعر امتد به العمر وشعره ، فله شعر في الربع الأول من القرن العشرين ، وله شعر في الربع الأخير من القرن العشرين ، وما أشدّ البون بين المرحلتين ، وما أبعد الشقّة بينهما زمنياً ، وحضارياً ، وفنياً . ومن المتوقع - إذن - أن نجد الشاعر ذا خصيصتين فئيتين في لغة ديوانه ، لأنه حين كان ابن الربع الأول من القرن العشرين كان يعايش قِماً فنية فيها من أصداًء شوقي وجيله ، وفيها من أصداًء شكري وجيله ، وفيها من أصداًء أبي شادي وصحبه ، وأبي ماضي ورفاقه !

وحين يعايش الربع الأخير من القرن العشرين ، أو أوائله بالتحديد ، سيجد ميدان الشعر العربي قد حفل بضرروب من التجديد ، وألوان من الإبداع ، وأجيال من الشعراء ، وفنون من

الأشكال ، وأصوات من الشائين ، وأصداً من الممارك مما لا يسمح المجال بالاستطراد في حديثهم هنا .

هذا هو ما جعلنا نلتقي بخصيصتين متباينتين أشدّ التباين في لغة الشاعر تجعل قارئه يتساءل في دهشة : هل قائل هذه الأبيات شاعر واحد أم شاعر ذو اتجاهين فنيين ؟

نجد - في جانب - الصيرفي ينسج على منوال البارودي ، ويخترق من معين القدماء في بحر الطويل وقافية مُرَدَّفة مشبعة :

وَقَدْ تَتَلَقَى أَوْجُهُ بَعْدَ فُرْقَةٍ كَمَا يَتَلَقَى فِي الْيَابِ حَيَارَى
عَلَيْهَا انْتِسَامٌ نَاصِلُ اللَّوْنِ شَاحِبٌ مَحَا الشَّيْبِ مِنْهُ نُورَةٌ قَسَوَارَى
وَغَيْبٌ مَا غَيْبٌ مِنْ كُلِّ مُشْرِقٍ كَمَا غَيْبَ اللَّيْلُ الْبُهِيمُ لَهَارَا

وهي قصيدة عنوانها (عودة الماضي) اختارت بحراً أليفاً لدى القدماء ، وهو الطويل .

وهكذا نجد من قبيل نسيجه اللغوي التراثي ما نراه في البناء المعجمي لمفرداته وتراكيبه من مثل قوله :

تَأْمُمِي قَعْنَدِي - مَبْرَأً عَنْ كُلِّ بَهْتٍ - وَالْفَقَمَ - وَيَطْلُبِيهَا - وَأَوَارِ الْوَجْدَ - وَالْأَلَمَ -
وَالْهَمَّةَ الْقَعْسَاءَ - وَجَحْفَلَةَ - وَصَرَمَ ، وقوله :

وَزَارَ ضِرْغَامَةً فِي الْغَابِ مُتَدَفِعٌ دَوَتْ بِزَارَتِهِ الْأَفَاقُ وَالْأَجَمُ

ونجد من مظاهر تراثيته حرصه على الاقتباس والتضمين ، فهو حين يخاطب « هلال ناجي » ، ويتحدث عن الرصافة يشير إلى « علي بن الجهم » في قوله :

غَيُوثُ الْمَهَا يَبِينُ الرُّصَافَةَ وَالْجُسْرَ

كما يضمّن شعره إشارات لتعبيرات من شعر « هلال ناجي » ، وأسماء دواوين « الصيرفي » وغيره .

هذا عن الخصيصة المهتمة بالصيغة البيانية ونسيجها ، أما الخصيصة التي تدنيه من مدرسته ، فنرى من مظاهرها الميل لليساطة في التعبير ، والاهتمام العاطفي . من ذلك قوله في قصيدة « لقاء على الرمل » :

لِقَاءَ عَلَى الرَّمْلِ وَالرَّمْلُ لَا يُخْلِدُ خَطْوَ الْأَلَى يَغْبِرُونَهُ
إِذَا مَرَّتِ الرِّيحُ قَالَتْ : هُنَا تَجَلَّى مَعَ الصَّبْفِ : حَسَنَ وَزَيْنَهُ
وَتَحْتِ الْمَطَلَاتِ كَانَتْ هُنَا رَوَايَاتُ حُبٍّ ، وَوَلَّتْ حَزِينَهُ
وَعَادَتْ مِنَ الصَّبْفِ أَلْيَافُهَا مُفَرَّقَةً فِي زِحَامِ الْمَدِينَةِ

وقوله في قصيدة « الملك الحارس » : زوجته ،

إِنْ مَسَّحَ الطَّبُّ بِأَسْرَارِهِ ضِنَائِي عَنِّي بَعْدَ إِيهَانِ
فَأَنْتِ .. أَنْتِ الْبُرَّةُ مِنْ خَلْفِهِ أَجْرِيهِ فِي كُلِّ شَرَانِ
يَا مَنْ نَظَّمْتَ الشَّعْرَ فِي ظِلِّهَا فِي كُلِّ حُسْنٍ جَدَّ فِتَانِ

وقوله في قصيدة « عودة الماضي » :

تَرَدَّدَ فِيهَا ذِكْرُهَا بِعِمْدَةٍ تَرَدَّدَ أَشْبَاحُ مَشِينٍ سَكَارَى
إِذَا رَجَعْتَ لِلْأُمْسِ أَلْقَتْ وَرَآعَهَا ظِلَالًا مِنَ الْمَاضِي سَلَكْنَ سَتَارَا
لِقَاءَاتِ أَحْلَامٍ إِذَا الصُّبْحُ جَاءَهَا ذَهَبْنَ سِرَاعًا وَاخْتَفَيْنَ فِرَارَا

فهنا نجد تجاوز الخصيصتين المتباينتين : الأولى المحافظة على النسيج اللغوي الموروث والولع بمعجمه ، والثانية : التعبير الحر عن المشاعر مع لجوء للبسطة ، وتجدد في استخدام التراكيب ، وتوسع في الاستعمال المجازي ، وبناء الصورة الشعرية ، واختيار معجم شعري خاص .

وليس معنى هذا أن الخصيصة الأولى تلازم معايشته شعراء الربع الأول من القرن العشرين ، وأن الخصيصة الثانية تلازم مجاراته للربع الأخير من القرن العشرين . بل العكس ، نجد الخصيصة الثانية تلازم اتجاهه الباكر مع زملائه الأبوليين ، في حين لاءت الخصيصة الأولى تقدّم سنّه في آخريات عمره .

ازدواجية الأبنية الموسيقية :

وهناك مظهر ثالث في الازدواجية الفنية في شعر « الصيرفي » يبدو في الأبنية الموسيقية عنده وتأرجحها بين التحرر الموسيقي ، أو التكلّف فيه ، إذ نجده يستخدم بحر البسيط ، يليه الرجز في حين يحتل الكامل والمتدارك المرتبة الثالثة ، ويهيء كل من : المتقارب ، والطويل ،

والخفيف في المرتبة الرابعة .

ومعظم قصائد الديوان تميل إلى الثقافية الموحدة ، في حين لا يخرج عن ذلك إلا ثلاث قصائد من بين ١٧ قصيدة ، نجد نوعاً فيها قافيتها ، مرة في نظام ثنائي ، ومرتين دون ارتباط بكم محدد في التنويع .

وهذه القصائد الثلاث التي تنوعت قافيتها ذات موضوع يرتبط بأشخاص ، فأولها عن رثاء يوسف السباعي ، والثانية عن شعر ميسون القاسمي ، والثالثة عن حفيدة الشاعر ، ولتنوع القافية - هنا - صيلةً بالموضوع الشعري الذي استدعى استجابة فنية سريعة منه لم يجعله يحفل باستكمال الشكل التراتبي للقصيدة المتمثل في وحدة قافيتها .

أما حرف الروي فيميل إلى الحركة فيما عدا واحدة جاءت ساكنة ، أما الروي المتحرك فمعظمه بالضم (٦ مرات) ، يليه الفتح (٤ مرات) ، فالكسر (٣ مرات) ، ولم يخرج الروي إلى الوصل إلا أربع مرات .

ويلاحظ أن قصيدة المدح تأتي متحركة الروي موصولة بالألف أو بالهاء .

ومن الملاحظ - أيضاً - أنه صيّر قصيدته الأولى « عودة الوحي » ، وحرها الرجز ، وروها الهجاء الساكنة ، ببيتين من قصيدة سابقة له في ديوان آخر من بحر وروي مختلفين ، حيث كانا من بحر مجزوء الكامل بروي الفاء المكسورة .

وهناك سمة أخرى تتصل بموسيقى الشعر في الديوان ، منها ظاهرة التكرار ، حيث يكرر الكلمة مثل : أنت في مطلع قصيدة « ولقد وعدت » ، ويوسف في قصيدة « شهيد السلام » .

أو يكرر البيت ، أو شطراً منه ، مثل تكرار هذا الشطر في قصيدة « شهيد السلام » :

قابيل من قَدَمِ الدَّهرِ

كذلك جملة « ولقد وعدت » المشار إليها من قبل .

أو يكرر بين المطلع والختام في قصيدة « أحلام حطام » :

لا تَرَجُّ يَمَنٌ يَضِنُّ أَنْ يَهْبَا فَأَطْلُبُ الْعُمَرَ وَالْمَتَى ذَهَبَا

أو يكرر الجملة مثل تكرار جملة : لقاء على الرمل (٦ مرات) في قصيدة تحمل الاسم نفسه ، وجملة : يا شاعر الحب (مرتين) في قصيدة « أحلام حطام » ، وجملة : يا شاعر (٣ مرات) في قصيدة « يا شاعر الحلم الغافي » .

وإن كان هذا التكرار قد ساقه إلى تجاور الألفاظ والمخارج في شكل موسيقي مصطنع لا يعدو الحلي البديعية مثل قوله :

أخفقتُ يا خافق الفؤاد

وغيبين ما غيبين

وقوله بكسر الشين ثم بفتحها :

إن عاشَ شعري لم يَشِبْ شِعْرهُ

وهذا مظهر شكلي أثقل الموسيقى وجعلها متكلفة دون مبرر فني معنوي في تتابع خاعين وقافين وثلاث فاعات في تعبير واحد ، وكلمتين في جملة واحدة ، وجناس ناقص في تعبير آخر ، دون حاجة فنية إلى هذا التكلف الموسيقي ، الذي لا يقلّم غناءً للإيقاع الشعري . وإذا كان العرب قد عرفوا أربعة عناصر موسيقية هي : الموازنة ، والسجع ، والتجنيس ، والوزن المقفّى ، فإن الشعر قد اتسم بالسمة الأخيرة ، أما ما قبلها من أنواع موسيقية ، فهي من سمات ما قبل الشعر ، إذ يعتمد الإيقاع - في هذه العناصر السابقة - على جرس اللفظ ، واختلاف المخارج ، والموازنة ، والمقابلة بين الألفاظ ، أما العنصر الرابع ، وهو الوزن المقفّى فيعتمد على إيقاع يتكون من حركات وسكنات في جمل ذات مقاطع موسيقية ، وهذا هو ما يجب أن يُعنى به الشاعر مُجتَبًا نفسه مزالِقَ التعامل مع أصوات هامة لا تقدّم بناءً موسيقيا فنيا . وهكذا مضى الشاعر « حسن كامل الصيرفي » في ديوانه « عودة الوحي » في ازدواجية فنية في ثلاثة مظاهر هي :

* مصدر التجربة الشعرية ومنابعها بين الداخل والخارج .

* نسيج لفته وصياغتها بين التراث والمعاصرة .

* أبنته الموسيقية وأشكالها بين التحرر والتكلف .

أبو سَنة في أربعة دواوين

حفلت حركة الشعر الحديث بالتجديد ومحاولاته ، وازدادت مظاهر ذلك حين قامت المواجهة الفنية بين مدرسة شوقي وأتباعها ، ومدرسة الديوان وأتباعها ، وأفادت الأجيال التالية مما لكل من المدرستين وما على كل منهما ، وظهرت ثمرات تجلت في مدارس وأجيال فنية ، كما تجلت في أفراد ونماذج ، فظهرت مدرسة أبولو ، ومدرسة المهاجر ، ثم كان جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد عاش نتائجها ولحظ ما تغير في العالم . وقد خطا هذا الجيل بالتجديد خطوات في الشكل وفي المضمون ، كان أبرزها تبنيه لحركة تطوير موسيقى الشعر وقافيته ، حتى كان جيل ما بعد ثورة ١٩٥٢ ، وهو جيل أفاد من العوامل الفنية والثقافية التي آت ثمارها وأحدثت تأثيرها في المدارس والأجيال السابقة .

فإذا كان أبناء الأجيال السابقة قد عاشوا مرحلة المطالبة بالاستقلال وإثبات الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية ، وروح الثورة في أعقاب ثورة ١٩١٩ وما سبقها وصحبها وتلاها من أحداث - فإن جيل التجديد في الشكل والمضمون صاحب الثورة الموسيقية الشهيرة قد أضاف إلى ذلك ما جدّ بعد قيام الحرب الكبرى الثانية ، وبخاصة الصراع المذهبي العالمي ، وانتشار التيارات الفلسفية وتعدد الانتماءات السياسية التي شددت إليها المثقفين ، بل جعلت العالم ينقسم إلى قسمين أو معسكرين : رأسمالي واشتراكي ، أو غربي وشرقي . وكذلك حرب فلسطين ، وتطور الحياة الاجتماعية ، ونمو الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري ، وكذلك تأثير الشعراء الأوروبيين ومنهم إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) وأمثاله .

وقد استوعب جيل « محمد إبراهيم أبو سنة » العوامل السابقة وقد أضيفت إليها تجارب البشرية حول الحرية والثورة والحب والحياة ، كما أضيفت إليها معاشة ميلاد ثورة ١٩٥٢ في مصر وما صاحبها من تحولات ، وبخاصة في سنوات ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، كذلك تطوّر القضية الفلسطينية ، وتطوّر الحركة القلّائية ، والشعور القومي والوحدوي ، وزيادة الاتصال بين الدول بفعل التقدم الهائل في وسائل المواصلات والإعلام ، وصعود الإنسان

للكتاب ، وغير ذلك من مظاهر التقدم .

وهكذا نجد أن على رأس كل مرحلة ، ومع مولد كل جيل فني ، تظهر سمات متنوعة تختلف نسبتها لدى كل جيل وتجمعها وشائج قرى . ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن كثيراً من السمات التي التصقت بشعراء أبوللو قد استمرت وتطوّر بعضها لدى الأجيال التالية ، لا سيما الصديق الفني والوحدة العضوية والتعبير بالصورة ، ثم الميل إلى الإيحاء والرمز والتخفيف ، ثم التخلص من شعر المناسبات ومن الجفاف الشعوري .

وقد أحس الشاعر المعاصر بروح الخوف في عالم النصف الثاني من القرن العشرين : عصر التجارب النووية ، والقلق والاغتراب والموت والحروب وكرهية الحياة . وقد وجد الشاعر أن عليه أن يقاوم ، فلماذا كان حكام العالم وقادته يوجهونه إلى المخراب والدمار والانتحار والحقن والرعب - فإن الشعراء قد اتجهوا بشعرهم إلى تصوير تلك القَتامة والدعوة إلى نقيضها . ولعل في ذلك ما يفسر شعر الحب في النصف الثاني من القرن العشرين في الأدب العربي الحديث ، فحبيتهم ليست واحدة بعينها ، ليست بنت الجيران أو الزميلة في الدراسة أو العمل ، كما أنها ليست الخطيبة أو الزوجة ، بل هي مصر والعالم العربي ، بل الكون كله . وقد ساعدتهم في ذلك ازدياد قربهم من المرأة وفهمهم لها أكثر من سابقيهم . ومن هنا كان الشعر المعاصر ينبع من وجدان مشترك لا من وجدان ذاتي فردي .

ومما لا شك فيه أن قارئ الشعر الحديث يجد نفسه في حاجة إلى كثير من الذكاء والثقافة والصبر والدقة ، كما يجد نفسه مَسوقاً في كثير من الأحيان إلى إعادة قراءة العمل الفني ليقترّب منه ، ولهمّ بما فيه من أبعاد وإيماءات وإيحاءات وإشارات ورموز ودلالات وأساطير وصور .

كان « محمد إبراهيم أبو سنة » واحداً من أبناء هذا الجيل الفني ، وقد كان ميلاده قبيل الحرب العالمية الثانية ، إذ ولد سنة ١٩٣٧ في ريف مصر في قرية من قرى مركز الصف من محافظة الجيزة ، وقامت ثورة ١٩٥٢ وهو في الخامسة عشرة من عمره ، ثم أتم دراسته الجامعية سنة ١٩٦٤ في أعقاب التحولات الاجتماعية التي حدثت في مصر ، وقبل تخرجه في الجامعة نشر كثيراً من شعره في المجلات الأدبية الشهيرة في العالم العربي ، كما همس بشعره في إذاعات مصر ، وعمل بالإعلام حيناً حتى استقر به قاره في مرفئه الطبيعي إذاعة البرنامج الثاني من القاهرة .

ومن تأمل هذه اللوحة الموجزة لجانب من حياة أبي سنة ، نجد أنه ارتبط بقمم أحداث كبار ، فبواكير طفولته تعي أصداء الحرب العالمية الثانية ، ومذارج صباه تعي نتائجها ، واكتمال دراسته الجامعية تعي تحولات وتغيرات في المجتمع المصري عقب ثورة ١٩٥٢ ، واكتمال نضجه الفني يعي مواقف مصر في مواجهة الاستعمار والصهيونية (١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣) .

ومن ناحية أخرى هو ريفيٌ ولد ونشأ نشأته الأولى في ريف مصر القريب من العاصمة ، والشجرة العجلى لذلك كانت دراسته « فلسفة المثل الشعبي » التي تمثل انتماءه للريف والتفاته للشعب ، وهي دراسة تختل موقعها بين مثيلاتها في إنتاجه الشعري الغنائي التالي :

• « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » ، سنة ١٩٦٥ .

• « حديقة الشتاء » ، سنة ١٩٦٩ .

• « الصراخ في الآبار القديمة » .

• « أجراس المساء » ، سنة ١٩٧٥ .

وانتاجه الشعري الدرامي : مسرحية « حمزة العرب » ، ومسرحية « حصار القلعة » .

وفهما بين ديواني : « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » الذي صدر سنة ١٩٦٥ ، و « أجراس المساء » الذي صدر سنة ١٩٧٥ عشر سنوات ، وهي مرحلة يتجلى فيها تطور أبي سنة ونموه . واختيار هذين الديوانين لا يستند - فحسب - إلى أن الأول باكورة إنتاجه ، ولا إلى أن الثاني أحدث إنتاجه - بل يستند أيضاً إلى أن تلك المرحلة هي أخطر سنوات عمره ، بل من أهم السنوات التي عاشتها مصر ؛ إذ سبق الديوان الأول حدوث النكسة في يولييه سنة ١٩٦٧ ، ومن يقرأ هذا الديوان الأول يجد الشاعر حريصاً على أن يقول بوسائله الفنية ما يشير إلى الخطأ القائم ، وإلى اعوجاج الأمور :

لا تندبوا الخدود كالنساء

أو ترفعوا الأكف للسماء

لا تسألوا ما بالنا قد جفت الضروع

تنام أمهاتنا على وسائد الدموع

والريح خنجر يغتال في حقولنا الربيع

فأنتم أسلمتم إلى العلو طفلة القمر
أسلمتم عدوة الجدران للجدران
بنام كل واحد بظله وبمضغ الدخان
ولهمسون :

سيحدث الذي من أقدم الزمان كان
ولا جليل يستطيعه الإنسان^(٢١)

ومن ذلك قوله في قصيدة « مصرع التاريخ في محطة القطار » :

كان القطار

بضياء مقلتيه في انتظار

أن تنهي الأمطار

موسمها الطارئ في العيون

لم يصور أشعة الأمل في هذا الظلام الدامس ظلام هزيمة يونيه ثم يقول :

لكنني ألوذ بالسكينة

أقاوم انهيار هذه المدينة

ومصرع التاريخ في محطة القطار

يقول لي لسانك المحرق المتنازع

- أ كنت كاذباً ؟ وأنت تقسم الأيمان

بأن حبنا يدوم ألف عام^(٢٢)

ومن هنا نذهب - بلا مغالاة - إلى تفسير عنوان الديوان الأول بأنه أغنية لمصر ، فما هي إلا غزالة الثوب الأزرق ؛ لأن مصر قد اشتهرت بصفاء جوها وزرقة سمائها ، وهو لهذا يعقد على غلاف ديوانه وفي القصيدة الرابعة عشرة (ص ١٦) لقاءً بين قلبه ومصر ، وهي قصيدة رائعة أجاد الشاعر فيها استخدام الأسطورة استخداماً ذكياً واعياً ، فهو يذكر « نيرون وروما » ، و « بنلوي » ، و « أوديسيوس » . وقد قدم الشاعر بين يدي قصيدته إيماءات وإشارات يسترشد بها القارئ في تفسير الرموز والأساطير ، ليصل إلى هدف القصيدة وهو مصر . ومن ذلك قوله :

قلبي عار فوق بحيرات قرانا

وقوله : وبحيرات قرانا

جفت ترابي موتانا

وبمام القرية لم يحشق حزن خريف أصفر

وقوله : سيعود بممام القرية يا بلوبي

والإنسان المجهد لن تهلكه الشمس

وقوله : وبحيرات قرانا إن جفت

سوف يعانقها البحر

وقوله : أمّا قلبي فسيحترق في غابات الموز

على ثوب أزرق

فهو يصرح بقوله (قرانا) عدة مرات ، ويذكر اليمام الذي اشتهر به ريف مصر أكثر من مرة ، كما يذكر شمس مصر القوية ، والبحر ، ولوب الفلاح الأزرق ، وزرقة سماء مصر .. إلخ .

وهذه القصيدة - في تصويري - من جيد الشعر الوطني لأنها تناولت موضوعاً وطنياً دون أن تسقط في مهاوي المباشرة والتقريرية ، ودون أن تكدرها الخطابية والصوت المرتفع . لقد أفاد الشاعر من ثقافته ومعرفته ، وصاغ تجربته الفنية صياغة جيدة .

كان الديوان الأول دقائق تنبيه من فنان متوقد الإحساس رهيف القلب ، وكان الديوان ساحة دفاع ضد الاستبداد والظلم وصراع الروح والمادة ، والحقد والخيانة والكذب ، وتقابل الفقر والبنى ، والحب والكراهية ، والحرية والعبودية . ومصداق ذلك يجده القارئ في الإهداء الذي صيّر به الشاعر ديوانه (ص ٧) :

« إلى الذين يصرون على إنقاذ الحب ومجد الإنسان » :

إن يكن غيري معزف في ناي ذهب

فاغضفر ، يا شعب ، أن أحزف في ناي حطب

ليس في الآلة حس إن في الروح الطرب

أنا ما جئت أخفي إنما جئت محب

ومن المدهش أنه استخدم الأجراس في هذا الديوان أكثر من مرة (ص ١٢ ، ١٦) ، ثم عاد سنة ١٩٧٥ وجعلها على غلاف ديوانه « أجراس المساء » ، وجعل أولى قصائده « أغنية حب » ، وما هذا الحب إلا لمصر وللإنسان . يقول عن الحب وشجب الحرب في ديوانه « الدمعة والسيف » :

أن نقتاتل في منتصف الليل

ألا يجمد الموتى في هذا الدّخل

من يكيهم أو يتلو لهم الصلوات

أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم

أن تتحجر كل البسمات

في وجه ظالم

أن يتآكل في الظل جميع الضعفاء

أن تنمو عاصفة سوداء

تستقبل ميلاد الأطفال

أن ينحلّ عناق العشاق

كي تنمو أجنحة الخوف

لا شيء سوى الدمعة والسيف

هذا ميراث الأجيال

ثم يقول : أن يصبح هذا الحب لقيطاً

ويقول : أن تتعلم كل أغانيها من منقار البوم

إلى أن يقول : فالعالم يا قلبي يتقاتل في منتصف الليل

والموتى في هذا الدّخل

لا يوجد من يكيهم

أو يتلو لهم الصلوات^(١٣)

ونظرة أبي مينة للحب كماطفة ترتبط - كما أنصو - بنظره إلى القرية والمدينة والهجرة من الأولى للثانية ، من نظره للثبوت الحضاري بينهما ، وكللك ما يعانيه الوافد من اغتراب ودمشة في المدينة المليونية ، ها هو يذكر (مدينتي أو مدينتنا) في ديوانه الأول كثيراً (ص ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٤٨) أو موطني (ص ٥٧ ، ٩٨ ، ١٧٣ ، ١٧٥) أو قسرتي (ص ١٤٧ ، ١٦٣) .

ولعل شاعرنا يقصد بعنوان ديوانه الأخير أن شعره ينبع من مساء يونيه النكسة حتى صباح أكتوبر ، وأرجو أن يفسح عن ذلك تأمل قصيديه : أيها اليأس تمهل (ص ١١١) ، والمحاربون (ص ٩٦) وأمثالهما مما مجده في آخر الديوان وأقصد بها : خفقة العلم (ص ١٠٠) ، وثرى يكون هو الوطن ؟ (ص ١٠٣) ، وفي وجه غريبان الحدود (ص ١١٦) .

ونظرة أبي مينة للحب فيها عمومية ، لأنه شاعر إنساني ، وهذا ما يجعل لشعره سمة عالمية ؛ إذ ينتمي هذا الشعر إلى الإنسان في كل مكان ومعالجة قضايا عامة لا تجربة حب ذاتي . وأكد أزعم أن شعره لو ترجم إلى لغة أخرى لما أحس قارئه باغتراب عن هذا الشاعر بما فيه من نزعة إنسانية .

أقول إن قصائده كلها ذات صبغة عاطفية لكن النظرة العجلى قد توقع في خطأ قائل ؛ حين نتصور أن محور ومنبع تلك التجارب العاطفية ذات الشاعر وتجربته الخاصة ، وحين نتصور أن الشاعر يخاطب حبيبته ، ذلك أن معظم قصائده تتخذ من الحبيبة رمزاً لعطاء أكثر سخاء وأشد عمقاً ، قد يكون مصر غزالة الثوب الأزرق ، يقول :

فالحب ، يا حبيبتى ، نهاية المطاف ..

وهو في قصيدة « رسائل إلى حبيبة غائبة » يصور لنا زحام الحياة وضيق الإنسان في خضمها ، ويصور المدينة بإشارات المرور وانتلاخ الترام لجثث الموتى ، ثم يقول :

الموت ، يا حبيبتى ، لا يعرف الإشارة الحمراء

يلوح لم يخفي

الموت والحياة ، يا حبيتي ، زجاجة تضاء

لم تنطفئ

وهو في القصيد ذاتها يتحدث عن النرجسية وحب الذات وعبادة المرأة . أمّا قصيدة « مضى في غير يومه » فهي من جيد إشارات الإنسانية ، وفيها تنتقل دلالة الموت لديه من الخاص إلى العام .. يقول :

وفي الصباح أحرّق النيا

عن خادم في بيت سيد البلد

جدران قرنتي

عن جابر الذي مضى في غير يومه

وكان عاملاً كآلة الحجر

ينظف الأرواح من حظائر البقر

ويحمل المياه في البكور

ويملأ المساء بالغناء

ويحمل القنديل كلما أتى الضيوف عند سيده

* * *

الحب صار لقمة مضجرة

في بيت سيده

وعندما توجهت إليه زوجته

ليبدأ الإعداد للولائم التي تقام

وفي ظلال حائط ما تم مسح

رأته في سلام

ممدداً كأنه ينام

فريسة حزينة في قاعة الطعام

وفي المساء

استقبلوا ضيوفهم على الولائم التي تقام

وقد عمدتُ إلى بعض أبيات القصيدة مضطراً إلى ذلك الاختصار اضطراراً ، وما أعتقد إلا أنه اختصار مُجِلٌّ لا يغبني عن استيعاب جرعة التجربة الفنية في القصيدة ؛ لنقف على صدق الدلالة الإنسانية ، وسعة أفق الشاعر في الإحاطة بأرجاء التجربة من خلال نظرة فوقية مستبطنة .

وها هو يقول لحبيته :

تذكّرني بأثني هنا مع الذين زهتهم بضياء المصهور^(٢١)

ويقول : الحب عندنا بغير أجنحة^(٢٢)

ويقول : ما أجملّ يا قلبي أن تلهث خلف حياة الناس

منقطع الأنفاس

يا قلبي ، يا أرضاً ، أزرع فيها العالم^(٢٣)

أما قصائده العاطفية اللاتية فقليلة^(٢٤) .

* * *

وفي موسيقى الشعر عند أبي سِنّة سمة لتتشر في الشعر الحديث انتشاراً لا أظن أنه بشي بصحتها ، فمن المعروف أن هندسة الموسيقى في الشعر الحديث تعتمد على التفعيلة رمزاً للبحر . ويبدل تكرار التفعيلة على انتماء القصيدة لبحر ما دون ضرورة اكتمال عدد تفعيلات ذلك البحر على النحو التقليدي الذي صاغه الخليل بن أحمد ؛ أي أن البيت قد يستقل بتفعيلة أو أكثر ، وما دما قد اتفقنا - باختصار شديد - على أن الأساس هو التفعيلة فينبغي أن نسلم أيضاً أن البيت لا بد أن يتضمن التفعيلة أو التفعيلات كاملة ، بمعنى أن البيت يتضمن التفعيلة كاملة لا مبتورة ، وإلا كان تقسيم الأبيات شكلياً لا يستقر إلى أساس موسيقي بل إلى المعنى ، حتى لا تقع في نفس الهوة التي وقع فيها القدماء حين قادهم المعنى وطفى على الموسيقى فناء الحشو والزيادة ، وكان ذلك من مبررات الثورة العروضية لدى المحدثين .

ولكني أوضّح ما أقول أضرب مثلاً من ديوان « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » (ص ١٢٣) يقول فيه :

وفي جزائر تكشّف سواحل

الحياة عندها وكلّ حال

ومن « أجراس المساء » (ص ٦٠) يقول فيه :

وأنت تنظرين

تجلسين فوق عرشك الجميل

فتفعيلات المثال الأول هكذا :

وفي جزا	لن تكشف	شفت سوا
متفعّلن	متفعّلن	متفعّلن
○ — ○ —	○ — ○ —	○ — ○ —
حل لحيا	عندها	وكلل حال
متفعّلن	متفعّلن	متفعّلن

فهى تفعيلة الرجز (مستفعّلن) التي صارت (متفعّلن) بحذف الثاني الساكن . فالتفعيلة الرابعة في البيت الأول مشتركة بين البيتين الأول والثاني .

ونقال مثل ذلك في تفعيلات المثال الثاني ، إذ تشترك آخر حركة في البيت الأول مع أول حركة في البيت الثاني على النسق السابق (٢٧٨) .

وبالاستعانة بالإحصاء والتحليل الرياضيين نجد أن موسيقى شعره في الدواوين المذكورين تدور في البحر التالية :

البحر الدواوين	الرجز	المتدارك	الرمّل	المتقارب	الكامل	الوافر	عدد القصيد	ملحوظة
قلبي	٣٠	١٠	٥	٢	١	—	٤٨	أكثرها الرجز
أجراس	١٢	٦	١	٤	٢	١	٢٦	أكثرها الرجز
المجموع	٤٢	١٦	٦	٦	٣	١	٧٤	

ونجده — كغيره من الشعراء المحدثين — يميل إلى استخدام بحر الرجز كثيراً ، وهذا يؤكد

ما ذهبنا إليه ^(٢٩) من حرص حركة الشعر الحديث على بحر الرجز ، وهو بذلك يشارك عصره الفني سميته ، ومنها اتخاذ الأسطورة وسيلة إزاء للمعنى والملم بأرجاء العمل الفني وإيضاح لجوانبه . وقد بدت الظاهرة منذ بواكير إنتاجه ؛ فهو يذكر بروميثيوس ، ونرسيس (٢٩ ، ٣٥ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، ويتخذ من أسطورة نرجس ومن الترجسية والإعجاب بالذات طرقات إلى نقد المجتمع - مجتمع المرأة والتطويق :

وليس تعرف المرأة

محبة الإنسان للإنسان

حنينة إلى الرفاق للمخلان

حببتي أريد صاحبا

فمن يحطم المرأة ؟

وهذا سر من أسرار استخدام الأسطورة ، أن نعمق مدلولها ونوسع دائرة معناها ؛ لنخرج بمعان عامة تثري تجربة الإنسان .

وتجلت روعة التناول الأسطوري في قصيدة « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » (ص ١٦) ، وأفلح الشاعر في إسقاط مدلولي الرموز الأجنبية على معنى محلي ، وقل مثل ذلك في قصائده ؛ « الأغنية المرحية » ، و « أغنية لفيل » (ص ٧١ ، ٨٩ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») .

وامتزج تناوله الأسطوري بالوعاء التاريخي إيماناً منه بامتداد التراث الإنساني ، ومن هنا نجد سر تكرار ذكر كلمة التاريخ عنده :

عابر فوق ضفاف التاريخ يلوح ويغرق (ص ٦١ « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، وكلما جلست أغسل التاريخ في الأنهار (ص ٨٧ « أجراس المساء » ، وقصيدة « مصرع التاريخ في محطة القطار » (ص ٢٣ « أجراس المساء ») .

وللصورة الشعرية منزلة في شعر أبي سنة ، بل هي أساس شعره ، ولا تكاد تقرأ قصيدة له إلا وتجذ الصورة الشعرية هي لحمتها وسداها ، وارتبط ذلك بحيله للإيهام وتجنبه المباشرة والتقريفة وميله للدلالات الرمزية والاستبطان الذاتي ، ولهذا ينجح في ارتياد المجالات الوطنية دون السقوط في بحر المباشرة والخطابية والصراخ ، من ذلك : « أغنية لفيل » ، ومن « فدائي إلى

حبيبته » ، و « مرثية شهداء الجزائر » ، و « أغنية حب » « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » ، ص ٨٩ ، ١١٨ ، ٥١ ، ٤) و « أيها اليأس تمهل » ، وغيرها (ص ٢٢١ ، « أجراس المساء ») .

ومن مظاهر نأيه عن المباشرة حرصه على دلالة العنوان على القصيدة . ويمكن قراءة « نبوءة الطفولة الزرقاء » ، و « الموت بالبكاء » ، و « مائدة الفرح الميت » (ص ١٠ ، ١٣ ، ١٧ - « أجراس المساء ») .

ومن العجيب أنه قد يأتي العنوان مباشرة وتقريباً عكس القصيدة مثل : « من صور الإقطاع في الماضي » (ص ١٢٥ - « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » مع أنها تحمل عنواناً آخر رائعاً هو « مضى في غير يومه » .

ويطول بنا المقام لو أحصينا مجالات استخدام الصورة الشعرية عند أبي سنة ، ونشير - نظراً للإيجاز - إلى أمثلة منها يمكن الرجوع إليها مثل : « مائدة الفرح الميت » (ص ١٧ - « أجراس المساء » وغيرها) ، و « مصرع التاريخ في محطة القطار » ، و « أعرف أنك تكتملين الآن » ، و « دون كيشوت على فراش الموت » (ص ٢٢ ، ٣٢ ، ٧٧ - « أجراس المساء ») .

وأبو سنة شاعر مسرحي بلا جدال ، لا لأنه أصدر مسرحية « حمزة العرب » ، ومسرحية « حصار القلعة » فحسب ، بل لأن شعره الغنائي يتضمن الحس الدرامي عَصَبَ الشعر المسرحي ، فهو يُعنى بالحوار في قصائده الغنائية ، وذلك كثير في شعره ، ومنه قوله :

يقول الناس : إنك تعشق وهماً

وقوله : تمهلي وأنت تعبرين

وقوله : لا تقتليه بائسامتك

وقوله : تسألني : ماذا قلت الآن ؟

(ص ٤ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٩ - « أجراس المساء ») .

ويطول بنا المقام لو مضينا مع الأمثلة ، ونقف عند أهمها وأروعها . يقول :

- أ كنت كاذباً ؟

- ما كنت كاذباً حبيبتني

بل كنت عاشقاً

- وجنا

- قال الطبيب

بأنها رصاصة صميقة في القلب

وأنت تعرفين

بأنه قد مات إثر حادث مرهب

- من الذي قد أطلق الرصاص

- أنا أقول لا (٣٠)

ويتصل بذلك ما فيه من تجوى داخلية (مونولوج داخلي) ، وما أسميه بالقصيدة الفصلية وأقصد بها تقسيم القصيدة إلى فصول يحمل كل منها عنواناً أو رقماً بما يعني وحدة درامية ، ونمواً درامياً مثل : « رسائل إلى حبيبة غائبة » ، و « ريفيات حزينة » (ص ٣١ ، ١١٠ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») ، و « أحزان قرية مصرية » ، وفي « وجه غربان الحدود » (ص ٧٦ ، ١١٦ - « أجراس المساء ») . وفي المرحلة الأولى حمل كل فصل عنواناً ، وفي المرحلة الثانية حمل كل فصل رقماً .

ويتصل بذلك ما فيه من روح قصصية و نمو فني .

وموضوعات أبي سبنة متعددة يتوجها اهتمام بالإنسان وانتقالاً من الخاص إلى العام ، وصوغ التجربة الذاتية في قالب عام ومضمون شمولي ، فهذا هو صوغ تجربة الموت صياغة عامة إنسانية تتجاوز لحظة الانفعال الخاصة والحزن الذاتي ، من ذلك قصيدة ترتبط بموت عزيزين لديه (ص ٩٢ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») . وتبدو قصيدة « مضى في غير يومه » من قصائده في هذا المجال ، كذلك قصيدته « الموت يزور المدينة » (ص ١٣٤ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») ، و « دون كيشوت » (ص ٧١ - « أجراس المساء ») ، و « أحزان قرية مصرية » (ص ٧٦ - « أجراس المساء ») .

ونقف أمام « أغنية حب » من ديوان « أجراس المساء » كمثال للحب العام عنده :

يقول ليّ الناس : إنك تعشق وهماً

وتدمن نوعاً رديكاً من الحلم بالمستحيلات

في أسميات الخريف

وأعرف أنني أحبك
ولو كان حبك قبراً
ولو كان حبك حُفراً
أحبك
وأعرف أن سواك هو الوهم
وأنني أقتات بك اليأس حتى ..
رأيت الصخور تطير
وتنبت للصخر أجنحة من حرير
وكنْتُ تعلمتُ حبك حين رأيتك تبسمين
لجاري فينفض كاللذّب يأكل منك الثمار
ثُلقي البذور المروية في مسكني
وكنْتُ تعلمتُ حبك
حين رأيتك تفتسلين
فتلمع كل النجوم البعيدة
على وجنتيك
رأيتك تجتو السموات عندك ثأني
إليك المياه الغزيرة
تسافر في الليل والحر والبرد
لتكتب فوق البساط المنيد
مذائح ترفعها الريح باسمك
تعلمتُ حبك من ثُلّي أُمي
ومن توصيات أبي
ومن نخلة كان جدي رعاها
وأوصى بنيه بأن يحرسوها

إلى أن يجيء الحفيد السعيد
 وها أنا جئتُ مع الأتجم الباردة
 لألقاكِ ماذا دهالكِ
 أ نائمة في رُحول الطريق ؟
 حواليك دهر من الرق تنفث فيه السياط
 ملايح من علموكِ بأن السلامة في الانحاء .
 أهزك . ألقى عليك زهور البنفسج
 وأجرح صدرِي وألقي عليك غيوط الدماء
 أفيقي
 فهذي دماؤك منتنة في مخادع من أخصموك
 ومن أسلموك
 ومن يذكرونك في لحظات التشهي
 ومن يكتبونك في دفتر الصدفة العابرة
 أفيقي فها هو عاشقك المستهام
 يخاصره السخرات
 يشير له الخزي إني رفيقك
 فيخفض رأساً ويهرب في الليل خوفاً
 ولكن صبك الهوان يدلُّ عليه
 علامة حبك تغري الرُشاة
 ويهرب يهرب تصرخ فيه الظلال
 ويصرخ فيها : أفيقي
 فها أنتِ وَحْدَكِ في الليل
 تعزين نفسك لا تجتدين العزاء
 وترجف فيك العظام القليلة

وترجف فيك القرون الطويلة
وترجف فيك المدن
وترجف فيك الحقول
وترجف بين ضلوعك نار دفينة
وتخيلُ تغني عليها السيوف
وعاصفة مستحيلة
أفيقي



هنا نجد مصداق ما قدمنا ، حيث نجدها تحمل عنواناً يدعو إلى الإيمان بتجربة عاطفية
ذاتية مع حبيبة ما ، لكن النظرة المدققة ترشد إلى أن المقصود بأغنية الحب هذه ، وبأي أغنية
أخرى للحب ، هي مصر ، حبيبة الكل وحبيبة الشاعر .

ونلاحظ أن الشاعر لا يحب مصر حبا رومانسيا ك شعراء الوصف الذين هاموا حبا في طبيعة
مصر ، وسماها الزرقاء ، وجوها الصحو ، وريفها ، وطيرها ، وليلها ، ونجومها .. إلخ ، لكنه
يحب مصر حبا واقعيا يرتبط بحرارة التجربة التي يعيشها ويحيها مع مجتمعه المحلي ، ومع
المجتمع العالمي ، فينظر لمصر كفتاة جميلة كان عليه أن يحبها منذ بدء خلقه ، لأنه رضع
حبها مع لبن أمه ، ولأنه يرفض كل ما تعرضت له مصر من محن وشدائد وأزمات ، ويتحدى
كل من تعرضوا لها طامعين معتدين غاصبين ، ولهذا فإنه لا يمر عن نفسه بأنه حبيبها
فحسب ، بل بأنه عاشقها .

ولأن المحبوبة مصر يحرص الشاعر على أن يذكر المياه والنخلة ، وحراستها ، والحفيد ،
والدماء ، والقرون الطويلة ، والمدن ، والحقول ، والخيول ، والسيوف .. إلخ .

وكل هذه الألفاظ تجيء في السياق مركزة جملة من المعاني السخية التي تجسّد معنى
الحب الكبير للوطن الأم .

وإذا تساءلنا ما سر هذه الطريقة ؟

نجيب أنها باختصار شديد جدًّا طريقة موحية تنأى عن المباشرة والتقريرية الباردة ، فكثير من

الشعراء خاطب وطنه هائلاً بأمجاده ، ومحنّته وشدايدده ، مؤكّداً حبّه له والذود عنه في شكل خطابي صارخ لم يعد أسلوباً ملائماً للذوق الفني الحديث ؛ فالقصيدة الحديثة أكبر من أن تقدّم طعماً ممضوغاً للقارئ ، وتتأى عن السداجة والسطحية والضحالة ، لأن تلك السطحية ترمي القارئ بغباب الفطنة وندرة الذكاء ، أمّا الإيجاز والإيجاز والرمز والتأني عن المباشرة - فغيرها شهادة باحترام ذكاء القارئ وتنبهه ، وصفاء حسه الفني ، ونقطة ذوقه الأدبي ، فضلاً عن تأكيدها للذكاء كاتبها ودقته . ولا شك أن كتابة القصيدة بهذا الشكل الموحي أصعب كثيراً من كتابتها بالطريقة الصريحة المباشرة الخطابية .

قراءة في ديوان « زمن الرطانات »

محمد مهران السيد

محمد مهران السيد شاعر ذو عطاء فني متعدد متجدد ، فهو شاعر غنائي يكتب القصيدة ، وهو شاعر درامي يكتب المسرحية . من دواوينه : « بدلاً من الكذب »^(٢١) ، و « الدم في الحقائق »^(٢٢) ، و « ثرثرة لا اعتلار عنها »^(٢٣) ، و « زمن الرطانات »^(٢٤) .

ومن مسرحياته : « الحرية والسهم »^(٢٥) ، و « حكاية من وادي الملح »^(٢٦) . ومن مختاراته الشعرية : « الحكاية باختصار »^(٢٧) .

والديوان الذي بين أيدينا « زمن الرطانات » يقدم مضموناً يسترشد بالماضي والحاضر ، ويتخذ من مصر منطلقاً لتناول قضية الزيف والأصالة في شكل فكرة أساسية أو محورية مهيمنة على عمله الفني theme ، فهو في « شطحات شاعر لم يكفر بالحب » ص ٣٦ يلقي سيفه معترفاً بقدر الشجعان الفارين من الطوفان مصلوباً كالحلاج ، ويرى في اسم مصر كل الأسماء الحسنى ، وفي سبيل ذلك نجد ماء النهر ، وماء النيل (ص ١٨ ، ٤٢) ، والأهرام (ص ٤٢) ، والطمي (ص ٢٤) ، والقمر (ص ٥ ، ٧) ، والجمير (ص ٨) ، والملاذن (ص ٢٢) ، والذهبيات (ص ٢٥) ، وأبو الهول (ص ٢٠) .

يكنم عالم الخطاب الشعري عند شاعرنا في صور ولقطات ترسم لوحة مصر ، و « عبث سماسرة الشقق المفروشة ، والبوتيكات » (ص ٣٨) ، وتكنولوجيا العصر ، والفاتوم (ص ٣٩) ، ٢٤٠ ، والمقابلة بين بيت الفلاح المصري البسيط (ص ١١) :

« لا معاق يزحم الأركان فيها إلا قدور للعسل » . بيت من بيت « بالأم » ، مصر (ص ٤٤ ، ٤٨) :

« أو نار مدفأة ببهو ناعس الأضواء .. ترقص فيه أعمدة الرخام على ترانيم البيانو ، والرفيقة ..

أو بركة للبط ، أو ماء لأبصال الحديقة »

في الطريق إلى ذلك نلتقي مكونات الخطاب الشعري وأجزائه والمعجم الشعري ، ودلالته ،

وما يتبع ذلك من تداعي للعاني من مثل : « قرقة سلاح مجهول »^(٢٨) ، ويشتي الجسور ، والجسر تهاوى وتهدم ، لقد رضينا أن يغشنا المقاولون لما قبلنا الرسم ، وإذا بي في جُبٍّ ، أو نعر تحت فوانيس الشارع عن دفعٍ هراء البرد ، وعشش الدجاج ، وشارع الهرم .

وإذا كانت هذه بصمات الواقع في نظر شاعر يشعل شعره بزيت مصر ، فهناك في إحالاته التراثية - التاريخية ، والصوفية ، والحضارية بوجه عام - ما يمضي في المضمار نفسه ، فهي نحن مع العلاج^(٢٩) ، والأسماء الحسنى ، والفيض النوراني ، ومسوح الصوفية والزُّهَّبان ، والوجد^(٣٠) ، وحضرة سيدنا ، وحمرة ، ودين معاوية ، وأبو ذر ، والنخاس ، وواقلماء ، ومسيلمة ، والبرديات ، والأهرام ، والملكات ، وعام القليل ، والصاحب ، والمختار ، والأشعث .. إلى غير ذلك من رموز تاريخية وصوفية وحضارية .

يدعم ذلك تضميناته النصية على نحو ما يحدثنا النقاد المحفلون عن « النصوص المتداخلة ، أو المهاجرة ، أو المهاجر إليها ، أو الغالية ، أو المتضافرة ، أو المتفاعلة ، أو المزاجية ، أو الحالة .. إلخ » ، إذ نظفر بتوظيف للمقولات الشعرية ذات الرسوخ الذهني في الوجدان العربي ، من مثل ما نجده في ختام القصائد (ص ٢٦ ، ٤٣ ، ٢٥٠) :

يا ليلُ الصَّبِّ متى غَدَّه أقيامُ الساعةِ موعِدُهُ ؟
ولو آتَى علمتُ بأنَّ حَتْفِي كحَتْفِ أبي هلالٍ لم أبال
فصَبْرًا في مجال الموتِ صبرًا فما تَيْلُّ الحُلُودِ بِمُسْتَطَاعِ

وهو تضمين بمثابة فصل المقال ، أو ختام الموقف ، أو خلاصته . ولعله يعبر عما يريد أن ينطق به النص .

كما نجده في ثانيا القصيدة (ص ٤٨) :

قُلْ لِلْكَيمِيَّةِ فِي الْخِيَارِ الْأَسْوَدِ
إِنَّ الثَّعَالِبَ سَوْفَ يَلْحَقُهَا غَدِي

إن الشاعر هنا لا يزعم أنه يملك التغيير ، لأنه لا يملك الكيمياء الخيالية أو حجر الفلاسفة pierre philosophale ، وهو حجر كيميائي خيالي اعتقد أصحاب الكيمياء القديمة أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب ، وفضة ، أو إلى إطالة الحياة .

لكنه يصر على مواصلة كلماته ، والنضال بقلمه ، وهذا الموقف من الشاعر قد يتعارض مع

أصحاب الرأي القائل بغياب المؤلف أو موته ، ذلك أننا نرى الشاعر الخائر في النص الذي بين أيدينا ، فكيف نزع موته ؟ مهما قلنا مع « بارت » بأن النص أغشية متتالية مثل فصّ البصل ، كلما نزع غشاءً التقيت بآخر^(١١) ، ومهما توقعنا أمام عناصر الاتصال اللغوي من :

* شفرة code أي لغة السياق وأسلوب النوع الأدبي للنص ، بقاياتها للتغير حسب الأجيال والمبدعين .

* وميالق context وهو خلفية الرسالة التي تمكن المتلقي من نفسه المقولة وفهمها ، وهو الرصيد الحضاري للقول ، إذ ينطلق النص من نصوص مماثلة في نوعه الأدبي^(١٢) .

* رسالة message وهي القول اللغوي بين المرسل والمتلقي لنقل فكرة ما .

من أجل هذا اتجهت العناية إلى النص أي البنية اللغوية ، فهل يؤدي ذلك إلى التقليل من دور المؤلف وإبراز دور القارئ ؟ هي نقول مع القائلين إن المؤلف مجرد « زائر للنص » ، وإن القارئ هو منتج^(١٣) ؟

ها هو رولان بارت^(١٤) يشير إلى ما يصنعه المؤلف (التي ، وأمسح ، وأعدّل) ، كما يشير إلى ما يسميه « فردوس الكلمات » منتهيًا إلى « نص اللذة » ، الذي يرضي فيملاً ليهب الشيلة ، مرتبطاً بممارسة منحة للقرأة ، لتكون حرارة النص في المتعة .

لكنه يرى أن لدينا جسداً لعلماء التشريح ، وجسداً لعلماء وظائف الأعضاء ، الأول نص text النحاة ، والنقاد ، والمفسرين ، وفقهاء اللغة ، إنه « النص الظاهر » ، لكنه لدينا أيضاً نص المتعة وفيه ليران اللغة .

يعترف - إذاً - أن لغة النص ونص اللذة كلمات غامضة مع فارق ما بين اللذة والمتعة ، ذلك أن اللذة قابلة للوصف ، والمتعة غير قابلة للترك ، وما أجده في النص ليس ذاتيتي بل فرتدي . أما المؤلف فيوجد ضائعاً في وسط النص ، لقد مات للمؤلف بوصفه مؤسسة ، واحتفى شخصه المدني ، لكنني محتاج إليه في النص ، إلى صورته .

إن قارئ ديوان محمد مهران السيد ودواوينه الأخرى يراه - أي يرى مُرسِلَ الرسالة في صورته المائل في شعره ، دونما حاجة إلى التعلق بأهذاب سيرته ، فهو يصور واقعاً عاشه واستلهمه ورآه ، ثم خلج عليه من ذاكرته التراثية والمعاصرة بقصد أو بدون قصد ، وقد يمزج بين الإنسان والحيوان فيما يريد أن يصل إليه من تعبير يرتبط بـ psychology of meaning إذ

يتعلق المعنى في القضية بـسيكولوجية النية أو المقصد وسيكولوجية الدلالة . نراه يصور الواقع مقترناً بـرموز الحيوانات ، وبالرموز التاريخية كالحلاج ، والحرس ، والمتاريس^(٥٥) :

لا تستوقفني الأخطاء الإملائية

إلا إن مست قضمه خبهر الجائع ، أو حرقت
الأشياء حوالي ، وشوهت الأرقام .. ومادت
بالأرض المستوية تحت الأقدام ، وأغرقت الناس
بطوفان الكلب المستخلص من ذئب العقرب ..
أو ناب الثعبان

مات الحق ، بموت الشمر ، وضاع الزورق في
الريح العشوائية ..

أصبح ما يجدي حلمًا ، والأصل الراسخ يطفو
فوق السطح ، يهبط ، فيلثوه الصبية واللقطاء

* * *

مصلوباً أحيا حُبُّكَ ، كالحلاج ، المرفوع على
الكلمات ، على الرفض ، على النور
وأرى في وجهك .. وجه الله ، وفي اسمك كل
الأسماء الحسنى

وأراني بينهما يتقاذفني الحرس المعصوب
الأعين ، والمسلود الآذان .. وراء متاريس
الديجور

وإذا ما ربطنا بين ذلك كله وبين (الأنا)^(٥٦) التي تمثل الشاعر - وجدنا امتزاجاً بين الأنا
والأنانية ego and egoism ، ذلك أن صوت الشاعر هنا جزء من مجموع أو من كل ، بأعتبار
الشاعر صوت عصره وباعتباره المخاطب (بكسر التاء) في حال إنتاجه الكلام .

الجمسارة اللغوية :

شهدت حركة الشعر الجديد ما أسماء صلاح عبد الصبور « الجمسارة اللغوية » ، وأرى أن

هذا النهج اللغوي نراه - أيضاً - عند الشاعر محمد مهران السيد في محاولة جريئة لتطويع اللغة الفصحى لتعبيرات الحياة المعاصرة ، وتصوير لغة العصر ، وسق لذلك هذه الأمثلة ^(١٧) :

- تُبرّز القمر الضنين ، وحكم الغرام عليه ، وكيف الحال ، والمسكنات ، والقوائير ، وسحبنا كرسيين ، جلسنا وطلبنا الشاي ، وإشارات الأيدي ، وأعطى كل منا ظهره ، وفوانيس الشارع ، ونوّرت جنبات الحضرة ، وعصافير الجنة ، والمترو ، والبرديات ، وشهادة مختومة بالصمت ، ونخمت بالشمع الأحمر ، والمقاول ، والرسام .

وفي الإطار نفسه ما تجده من توظيف ما شاع في لغة الجماهير من تعبير ^(١٨) :

- سابع أرض ، وجنبات الجبل الشرقي ، والنقوط ، وشارع الهرم ، والعطش المر ، والجوع الكافر ، وطفح الكيل ، ومراعي الشيخ والصبار .

ولعلنا لا نذهب مع مَنْ يرون للغة الشعر مستوى لا تتعده ، كما لا نغالي مع من يرى الإفراط في تبسيط لغة الشعر ، بل نتذكر مقولة هوميروس للشعراء :

« فَرَوْعَةُ الترتيب وروثه ، لو صَحَّ تقدير ، تلخصان في أنَّ على ناظم القصيدة العصماء التي تتطلع إليها الدنيا بصبر نافذ أن يتوخى ذكر ما يجب ذكره ، وتأجيل الكثير إلى أن يأتي حينه ، كما أن عليه أن يهتدي بدوقه فليحب هذا وليزدر ذلك . »

إن التضمن connotation يعني ما تتضمنه الكلمة من اتجاهات وتداعيات تحيط بها فوق ما يتضمنه المعنى الحرفي ، فهناك المعنى الإشاري للكلمة حسب نص المعجم ، وهناك المعنى الإضافي الذي توحى به الكلمة ، وهذه الإيحاءات والتضمنات تكمن وراء لب المعنى الحرفي للكلمة مكونة حالة إيحائية وتداعيات متتابعة ، والشاعر القدير يدرك قيمة الهالة الإيحائية وما لها من مذاق ، وهو بذلك يختلف في الاستخدام اللغوي للكلمة عن استخدام العلماء والفلاسفة ، إذ يقتصرون على المعنى الإشاري لأن غاية التعبير عندهم ليست جمالية . هذا هو سرّ التوسع في التعبير ، وسرّ ما سماه النقاد الجسارة اللغوية ، وسر ما نراه عند شاعرنا محمد مهران السيد .

الاغتراب

يبدو الشاعر في ديوانه - شأن معظم الشعراء المعاصرين - في حالة اغتراب ، أو إحساس به ، اغتراب عن المجتمع والعصر ، تعبيراً عن مقولة أن الشاعر معبر عن عصره ، يشعر بالاغتراب

نتيجة ما يرى من فساد الواقع ، ولا يقتصر ذلك على قصيدة دون أخرى ، وإن تجلّى في
 (« سيرة ذاتية » ص ١٠ ، و « شطحات شاعر » ص ٣٦ ، و « لوجيك » ص ٤٤ ، و « أما
 هم » ص ١٨ ، و « لكل وجهته » ص ١٤) وغيرها .

وفي النموذج الآتي نجد شيئاً من غربة الشاعر ، كما تتجلى في واقع غريب ، ووجود
 « الأعراب » ، وحب « المفتشين » ، إذ يطوف مع عناصر من التراث مغنياً على ليلاه^(١٤) في
 صبر مادي :

بهزنا تكنولوجيا الأصباغ ، وآخر صبيحات
 الرقص ، وما في المدن الحرة من لمعان الممدن
 والأضواء
 وتلّني العرف المتحدي في قلب شوارعك المنهوشة
 حتى الأمعاء
 تسمع الدنيا وتضيق ، يفيم الجو ويصحو ، وتلق
 الموسيقى في عنف ، فلنور كقطعان الغنم
 الضالة بالصحراء
 أصبحت سرايباً ، أو سرطانياً ، أو غاراً ليس له
 آخر ، أو حلماً يقبه الاستمناء
 طلع الكيل ، كما طفحت أحياؤك بالأعراب
 أجمع كل الناس على موتك ، لكنهم اختلفوا في
 الأسباب !

* * *

لست على دين معارفة ، الضائع بين تجارته ،
 ونقوش الجدران ، وما يتقيّوه الشراء
 التجار .. ومخطيات القصر
 من أرباع أبي ذر

أتبع خفيه إلى قلب جهنم
وعيون الصبراء الحَمِقة
أتلقف منه الإيماءة والحرف ، وأرشف من هذا
الفيض النوراني ، وصايا المشجوة
كسيوف الله .. تشق قلوب المفلس والإمعة
ومن يعصامي أو يغفابي .. والأبكم
ولذا أحببت المفتريين وراء الأسوار المخلقة
البوابات على الصفوة والأشراف
والفرسان الناعسة سيوفهم في الأغصان الصلبة
وتشربت دروس إمامي
في معنى
.. السرقة ، والإسراف

* * *

لكن .. آه
ما زال مغنيك على العهد
ويكون الحلم أمل خلاص من الواقع تلروه رياح اليأس^(٥٠) :
ترت ظهري ، جثيات الجبل الشرقي .. وتستر
سواة أبيامي المدحورة
تفتح في أوردتي كميزان اللرة الصفرء ،
وتتفصل شقوق البئر المهجورة
ما هي إلا ..
وتخشخش أضلاعي .. وتزقزق أبعادي المقرورة
تقمصني روح القادم ..
من ملكوت اللاعات المطمورة

فإذا ريش الحلم II .. وماني ..
أستشق أحجار الرؤيا ، وغبار المحجر II
« ولو أنني علمت بأن حنفي
كحرف أبي هلال .. لم أبالي »

ويشيع معجم الاغتراب بمشتقاته ومنه :

- طلع الكيل كما طفحت أحيائك بالغرباء (ص ٤٠)
- كنا مازلنا غرباء (ص ١٨) ، القادمون من المنافي (ص ٥٦) .
- ومضينا ولكل وجهته ، لم نتلكأ لم ينظر أي منا للخلف (ص ١٦)
- مرحى يا أبناء الأيام المصبوغة بالحساء (ص ٣٤)
- يترفع فوق كراسيها الليلة بعد الليلة رهط الأغرب (ص ٣٥)
- كانت أيامك حيلى بعد لقاء الغرباء (ص ٢٩)

كما يتمثل في عنوان قصائده ، وإحداها عنوان ديوانه ، ولدى كثير من النقاد أن العنوان نصٌ مواز يكون بمثابة شرح التجربة الشعرية ، من هذه العنوانات ما يحمل الإيحاء ، ومنها ما هو مباشر :

- « سيرة ذاتية » ص ١٠ ، و « لكل وجهته » ص ١٤ ، « مقدمة بحث عن نهاية »
- ص ١٧ ، « في الحب والمدينة » ص ٢٧ ، و « تنويحات على أوتار الجذور » ص ٢٤ ، « ثم ماذا ؟ » ص ٣٢ ، « وما انتهيت » ص ٦ ، و « أمّا هم » ص ١٨ ، و « شطحات شاعر لم يكفر بالحب » ص ٣٦ .

ويتفق مع ذلك التعبير الشعري القائم على الصورة عنده يساندها معجم شعري حاد الثبرة بما يذكّرنا بالقوى الخفية في الكلمة^(٥١) نجد ذلك في هذه الطائفة من المعجم :

غرباء - جب - سور - أسوار - تصدمني - الأقفال - الأبواب - الشمع الأحمر - كبد حمزة - البوابة - الحراس - الخفاش - الغراب .. إلخ .

وهذه الحدة الناجمة عن الاحتجاج والثورة والتمرد قد تؤدي إلى نوع من الإغراب

التصويري الهادف (ص ٢٩) :

— كانت أيامك حلى بعد لقاء الغراء

ولذا جاء المولود برأسين

يحمل آثار أصابعنا الشوهاء

نحن الاثنين

الذئبة والصياد المفقوء العينين

فهذا التشوه في الرأسين ، وفقء العينين مقصود من الشاعر ، لأنها صورة محزنة نادرة ناقدية متهكمة رافضة (تكرر العين المفقوءة ص ٢٥) .

ويعضى في الطريق نفسه تعبيرات تصويرية مقصودة بحثلها وإغرابها (ص ٧ ، وص ٢٥) :

— أطعمت لحمي للعصي ولأظافر

ودفعت أقدامي إلى شبق المخاطر

— كان النهر صكوك الماضي

وعصارات تتقلب في الأرحام المخروعة

وغرام الملكات وثايات الشعراء المجهولين

وأجيال تتخلق موطوءة

كان الحبل المتأرجح والعين المفقوءة

ومساحات للطهر

وأخرى موبوءة

ولا ينبغي أن نتعجل ونعتبر هذا من الأدب المكشوف أو « التعبير المكشوف » *parthosia* ، أي تسمية المناشط الفيزيولوجية للجنس البشري — بل هو تسمية الأشياء بمسمياتها .

الموسيقى

يشيح التدوير في قصائد الديوان بسبب طول نفس الشاعر ، وضخامة الدفقات الشعرية ، وحيدة الرأي المحمل فيها ، من ذلك ما تجده في الصفحات (٢٧ ، ٣٦) وفيها الأفعال

المضارعة : تطلع - تتصاعد - تربت - تفتح - تنفصل - تخشخش - تتقمصني - تزقزق - أستنشق - وكلها في جمل متجاورة بين صفحتي ٢٥ و ٢٦ . وهنا نجد ارتباط الفعل المضارع بالتدوير لما فيه من دلالة الاستمرار في الحال أو الاستقبال .

ونقدم نموذجين^(٥٧) للتدوير في مطلع القصائد عنده ، ساعده فيهما نظام التفعيلة في التعبير عن التجربة الشعرية ، حيث اتسق الإيقاع فيها rhythm مع بنائها اللغوي ، وفيما عدا نماذج التدوير نجد السطر الشعري يطول حيناً ويقصر حيناً ، شأنه شأن شعراء الشعر الجديد ، الذي نشأ وازدهر في النصف الثاني من هذا القرن .

في النموذج الأول نجد لهات الصوت الشعري مع تكرار جملة الشرط « لَمَّا » ، وفي الثانية نجد حديث الشاعر عن نفسه بما أطال التدفق الشعري :

- لَمَّا كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة

صبرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى

الرأس

بصنوف الفرع المشحوذ الحدين ، وأنواع

اليأس

تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار

ونمزقنا تحت السجلات المجنونة كالإعصار

وتدحرجنا .. طول اليوم على الأسفلت

وفتتنا ، ساعات الليل المتناقل في الحبرات

.....

لَمَّا كنا من هذي المخلوقات

* * *

- ألفت بسيفي ، تحت القدمين ، ولذت

بصمت أقل من حزن الأحزان ، ولكنني لم

أنزح خطوة

وارتفعت أصوات غوغائية
أزمت بالتهمة المجدولة من ألياف العُهر ، وتقلّفت
في وجهي كلمات أفسى من هذا الزمن
الأعجف .. لكنني لا أبرح حتى يبلغ مني
السهمُ الحلقومُ ، وأرشف قدري المقخور ..
إلى آخر قطرة
هذا قدر الشجعان ، وأيضاً .. قدر الفارين من
الطوفان

وانسجام الشاعر الجديد مع الإيقاع الذي ارتأه ناجمٌ عن أن الوزن الشعري وزن كميّ
عدديّ يتمثل في تعاقب الحركات والسكنات التي تكوّن الأسباب والأوتاد والفواصل ، مهما
تعددت آراء الدارسين واجتهاداتهم^(٥٣) .

وتشيع القافية الداخلية طبعاً في شعره (ص ٩ ، ٢١ ، ٣١ ، ٥٤) :

- ولأله شعري أنا لا يعرف الصمت المريب ، ولا سمسرة الغنا ، حتى ولو جعنا .
- وذلك التناغم بين : سور وأحور ، والسيف والصيف ، وتمرُّ ومر (فلندع الأشياء تمر ،
المائع والسكر والمر) وهنا تكمن موسيقية البديع متفقة مع ما ندعو إليه في أكثر من موقف :
- ولقد تبادينا فأقبلنا ولو كنا ..

وشيع من بين البحور بحر المتنازل وعده : ٩ ، فالكمال : ٣ ، فالرجز : ١ من بين ١٣
قصيدة هي عدة قصائد الديوان .

ومن الموسيقى : التكرار المتزايد incremental repetition الذي يوظف الإعادة مع اكتساب
الجديد في شكل بنائي ، إمّا بتكرار اللازمة ، أو المقطع . وقد تنبه الشاعر إلى هذه الأهمية
الموسيقية إلى جانب القيمة المعنوية ، وهذا ما تجده في أمثلة (ص ٥ ، ٧) :

يا قمر - حتى انتهيت وما انتهيت - النهر - المخرايط - ختمت - مشتقات الغربة .

حتى يكون للصوت البديهي إيقاعٌ خاطف (ص ٥ ، ٤٧) :

- فيها نصيب للموافق والمرافق

- المحمول - المجهول

وقد نلتقي نشاراً موسيقياً ناجماً عن أخطاء الطباعة مثل (ص ١٣ ، ٣٣ ، ٥٧) :

- من أجل ذلك ، ولعلها ذاك .

- فوائر ، ولعلها فوائر .

- كانوا عصابة كلاب .

- عن هذه ، ولعلها هذي

الحركة الدرامية والحوار :

يشيع في نهاية القصيدة ما يشبه نهاية الحركة الدرامية (ص ٩ ، ١٦) :

في الأولى : وما مللت الانتظار .

وفي الثانية : لم ينظر أيّ منا للخطف .

وهي خاتمة كأنها لحظة التوتر في القصة القصيرة .

ولأن تخلي عن هذه الحركة الدرامية لجأ إلى الختام بالحكمة (ص ٥ ، ٤٨ ، ٥٨) :

- رحم الله العمر المحمول على أكثاف المجهول !!

- قدر الدين إذا أحبوا لم يروا في العشق يوماً مستحيلاً

- قل للمليحة في الخمار الأسود إن الثعالب سوف يلحقها غدي

كما أنه قد يجعل القصيدة فصلاً كما رأينا في « سيرة ذاتية » حيث تضمنت :

١- السؤال ص ١٠ .

٢- تعريف ص ١١ .

٣- تلخيص ص ١٢ .

كما رُقمت مقاطع قصيدة « أمّا هم » (ص ١٨) مستعيراً أسلوب القطع في السيناريو السينمائي ، وكذلك قصيدة « في الحب والمدنية » (ص ٢٧ ، وقصيدة « لو حدثوك » ص ٤٤) ، وكأنها الفصول والمشاهد ، كما تقوم قصيدة « ثم ماذا ؟ » (ص ٣٢) على الحوار لتأكيد ما ذهبنا إليه في مطلع مقالنا من أن الشاعر محمد مهران السيد شاعر غنائي مسرحي معاً .

دَواوِين عِنْدَه بَدَوِي بَيْنَ المَعاصِرَةِ وَالثَّرَاثِ

بلغت قضية الشعر أوجها في حركة الشعر الجديد مستوحيةً جهودَ كلِّ السابقين منذ مرحلة ما بين الحربين - الأولى والثانية - حتى جهود جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ممن انضحت سمات فنهم قبل قيام ثورة ١٩٥٢ أو بعدها . وقد أضاف هذا الجيل إلى خبراته المكتسبة من السلف خبراتٍ عديدة ، وبخاصة أنه أحس بالتغيرات التي أخذت في الانضاح والازدياد في أعقاب الحرب العالمية الثانية . وكان من أبرز ملامحها ازدياد حدة الصراع المذهبي والمقدي عالميا ، وانتشار التيارات والاتجاهات الفلسفية ، وتنوع الانتماءات السياسية ، مما جعل العالم ينقسم إلى قسمين أو معسكرين : رأسمالي واشتراكي ، أو غربي وشرقي ، وبروز فلسفة عدم الانحياز ، واستقبال الحياة الاجتماعية لضروب من التلون والتغير والانقلاب . ومثل ذلك ما يتصل بالثقافة والفنون والصراع الحضاري ، وما يتصل بالنزاع والحروب ، والسياسة ، والتقدم العلمي ، وألوان التأثير والتأثر العالمية .

وقد تعددت سمات الشعر الجديد حتى ليصعب إيجاز القول عنها في صدر مقالنا هذا ، فقد حرص شعراء هذا اللون على أن يكون تعبيرهم هامسا موجهاً بنأى عن المباشرة والخطابية والتقريرية ، وأن يكون مجسداً يتطلب عناء القارئ ومشاركته فيستعين استعانة تامة بالصورة ، والرمز ، والإيجاز ، مما يؤدي - أحيانا - إلى شيء من الغموض والتركيز ، وأن يكون ذلك الشعر جامعا بين شعور الشاعر وفكره ، وواقعه وخياله ، ومعاصره وتراثه وراث الإنسانية ، وفي ذلك يُفسحون لكثير من الأساطير المحلية والعالمية ، ويميلون إلى الواقعية ، وقد يمتزجون بالطبيعة ويخلعون عليها من أنفسهم ومشاعرهم ، وأن يكون ذلك الشعر قريبا من الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح ، فيكثر فيه الاعتماد على الحدث والعقدة والحوار والشخصيات ، وأن يكون ذلك الشعر في وحدة متماسكة تعتمد على وضوح التجربة الشعرية ، فكان من ثمرات ذلك غياب محور بيت القصيد ، والتحرر من فكرة الاعتماد على البيت المؤثر في القصيدة ، والتحرر من التفكك والحشو وغير ذلك من مظاهر تتصل باللفظ والجملة والموسيقى .

ولعل أبرز مجالات التجديد في هذا الشعر ما يتصل بالبناء الموسيقي من بحر وتفعيلة وروي وقافية ، إذ يأخذ من نظرية العروض عند الخليل بن أحمد (٧١٨-٧٩١م) حَجَرها وَلَيْتَها الأساسية وهي التفعيلة دون الخضوع لشكل الكَمِّ ونظامه الموروث .

ولا نبالغ إن قلنا إن ما يصنعه هذا الجيل وليد تفاعل فني صادق أصيل ، يمتد في جذوره ومنابعه إلى التراثين : المحلي والعالمي ، ويلتقي في مصبه وتدفقه مع ألوان عديدة من المعاصرة التي تعيش عصرها الفائق في تقدّمه ما سلف من عصور . آية ذلك أننا نجد معظم هؤلاء الشعراء قد استقام لسانهم العربي ، وفكرهم التراثي ، كما ألقوا لغة الضادّ قاعدة وتاريخاً ونصاً وذوقاً وحساً في دراسات جامعية أو أطلاع معمّق أو فيها معاً ، وآية ذلك أننا نجد ديوانهم الشعري يتدرج بين الاتجاهين : التقليدي والحديث ، مما يقطع بأن اتجاههم إلى التجديد ليس نزوعاً إلى السهولة ولا فراراً من المعاناة الفنية . هذا إذا ما أبعدنا عنهم الذُخلاء والأدعياء .

والشاعر « عبده بدوي » واحد من الشعراء المجدّدين ، ولد بقرية (الدقراوي) إحدى قرى مركز شبراخيت بمحافظة البحيرة ، شارك في الحياة الأدبية وفي نهضة الصحافة الأدبية منذ وقت مضى ، وها هو الآن يرأس تحرير مجلة الشعر التي صدرت منذ يناير سنة ١٩٧٣ ، ويمضي في إنتاجه الشعري في دواوينه وأعماله الشعرية ، وهي :

« شعبي المنتصر » (د . ت) ، و « باقة نور » (١٩٦٠) ، و « لا مكان للقمح » (١٩٦٦) ، و « كلمات غصبي » (١٩٦٦) ، و « الحب والموت » (١٩٦٧) ، و « أوبرا الأرض العالية » ، و « محمد .. نص لقصيد سيمفوني » ، ومسرحية شعرية من فصل واحد هي عابد المسكين ، والسيف والورد (١٩٧٦) ، الذي فاز به بجائزة الشعر ، ودقات فوق الليل (١٩٧٧) .

وإنتاجه الشعري لا ينبغي أن ننظر إليه بمعزل عن إنتاجه النثري في بحوثه المتعددة بين : اهتمامه بأفريقيا وهي قائمة تضم عشرة كتب له في هذا المجال أبرزها ثلاثة : الشعر الحديث في السودان ، والشعراء السود وخصائصهم الشعرية ، والسود والحضارة العربية .

واهتمامه الإسلامي وهي قائمة أبرزها خمسة كتب يشترك بعضها مع القائمة السابقة .

واهتمامه الأول وهو الشعر ويضم - إلى جانب ما يدخل في القائمتين السابقتين ... أبرز تمام وقضية التجديد في الشعر ، وفي الشعر والشعراء ، ونصوص وقضايا في الشعر العباسي ، وطه حسين وقضية الشعر (بالاشتراك) .

ولقد قلت - منذ قليل - إن الشعراء المجددين أحسنوا فهم التراث ، وأقول هنا إن المدخل الحق للدراسة هذا الشاعر هو جَمْعُهُ بين التراث والمعاصرة ، ولعله من هنا نرى عنايته في دراسته للتجديد في بحوثه التي أشرنا إليها في السطور الماضية ، ونقف فيما يلي على جوانب وصور تجديده الجامع بين التراث والمعاصرة .

موسيقاه :

تتبع موسيقى الشعر عند شاعرنا من إيمانه بجهود السابقين من شعراء وعروضيين ، وقد لا يدهش الباحث حين يراه تقليديّ الوزن في بعض دواوينه وأحدها « السيف والوردة » ^(٥٤) ، كما يراه مجدداً في موسيقى ديوانه الأخير « دقائق فوق الليل » ^(٥٥) كما كان في معظم ديوانيه : « كلمات غضبي » و « الحب والموت » .

فقصائد الديوان الأولى كلها تقليدية الوزن تخلو حذو العروض التقليدي ، الذي تعارف عليه المنظرون والقدماء ، باستثناء « موشع للمودة » ^(٥٦) ومطلعه :

رفرف القلب ودق الشُّركا ثم هو الشوق نحو الشفق

طالما قد مال نحوي واشتكى ما له يجتاح صدر الأفق

ثم دارت حوله كل النجوم

وتعطت عن رواهيه الغيوم

والأغاني والصبابا والرسوم

قد غدت في أفقه الحاني تحوم

إن أكن عشت الدنيا في قلق وتمشي بين أجفاني البكا

فالذي يقيه مني ومقي سوف أبقيه عزيزاً مَلِكاً

وما أتبعه في قصيدة « أغنية مصر » ^(٥٧) من تنويع الأشطار ، وما استحدثه من وزن لما يستعمل وأسماء « البحر النازكي » ^(٥٨) ، هو وليد مراسلة بينه وبين الشاعرة العراقية نازك الملائكة .. بدأها الشاعر بقوله :

خضراء بَرّاقة مُؤَلِّقه كأنها فُلقة القُستق

وردّت عليه بقولها :

أشعلت في خاطري حُبَّها يا حُبَّها جَلُّ من رَقَرَقه

وتفعيلات هذا الوزن هي : مستغلن فاعلن فاعلن .

وسنلاحظ أنه قريب أشد القرب من البحر الأكبر عند شاعرنا ، هو بحر المتدارك ، ويتصل بذلك جمعه بين يحرن هما الرجز والكامل في قصيدة « الولد الذي في القاهرة » ص ١٤٢ من ديوان كلمات غضبي . وما أقرب ذلك مما يسمى مجمع البحور .

فإذا ما تركنا هذا الديوان إلى أحدث دواوينه وأخطرها « دقات فوق الليل » التقينا بشاعر مجدد ينحو منحى الشعر الجديد ويحرص على التفعيلة التي هي الجملة الموسيقية في البناء الموسيقي ، كما ينحو المنحى نفسه تجاه الرُوي والقافية ، فلا يلتزم بوحدة الرُوي لكنه يوحده عندما يرى ضرورة ذلك ، وعندما يجد أن الموسيقى تقتضي الوحدة بين رويين متعاقبين أو أكثر بلا تكلف ولا تعسف . وإذا أردنا أن نسوق أمثلة لحرصه على وحدة الرُوي فقد يطول بنا المقام ، ونقتصر على الأمثلة التالية :

لم أولد من بطن الحجر المتدلي

في بيت الريح ..

إني مولود من عشق العالم

من لطفته الحرى كالمهر تصيح

من عنفٍ في قلب الساعات فسبح

إني مولود .. والدنيا تبكي من حولي

من قلبٍ فيه جروح

من طوفانٍ عاتٍ مَبْجُوح

فأنا ولد عاصر لم يتَّبع - في خوف - صوتاً من نوح !

وهكذا باقي القصيدة ^(٦٩) .

وانظر مثل ذلك في قصيدة « السيدة الهرمة » ^(٦٠) حيث الضمير المتصل ، والألف الممدودة ، وقصيدة « غراب في المدينة » ^(٦١) حيث الألف الممدودة ، والهاء ، والضمير المتصل ، وقصيدة « الضحك بمرارة » ^(٦٢) حيث الضمير المتصل ، والياء والنون ، وغير ذلك مما

يطول حَصْرُهُ^(٦٣) ، والقصيدة الأولى « الشاعر والعالم » .

بل قد نجد قافية تعتمد على الإيقاع النفسي والجرس الداخلي لا اللفظ المحسوس بحسب ، مثل قوله في قصيدة « السود في البصرة »^(٦٤) حيث الثاء والسين :

تشكو في كل صباح أعراض الطُمْتُ

في هذا المصعر البُخْس

ولذلك أمثلة عديدة تبدو أهميتها في اقتضاء المعنى لهذا الثوب الموسيقي الملحم .

بل قد نجد بعض القصائد تقليدية الوزن ، كما جاء في قصيدة « شمس النهار » ، وقرب منها « بداية »^(٦٥) . وكانت الروح الداخلية لتلك الموسيقى غالباً على رتابتها مجددة لها على نحو يمنحها الجودة والخفة ، حتى ليكاد قارئ الأبيات يظن لأول وهلة أنها من الشعر الجديد .

ولا يقع في شعر عبده بدوي بعض ما يقع في الشعر الجديد كله بلا استثناء ، حيث نجد البيت لا مستقل بتفعيلته وفقاً لنظرية الشعر الجديد وتلبيةً لأقوى مبرراته ، فقد نجد تفعيله مشتركة بين آخر البيت وما يليه . ومن أمثلة ذلك أن تجيء التفعيلات على النحو التالي من الرجز مثلاً :

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن

مستفعلن مستف

علن مستفعلن

فنجد البيت الثالث قد اشتركت تفعيلته الثانية مع البيت الرابع ، وهذا - فيما أحسب - خطأ عروضي لا يتفق مع صلب نظرية الشعر الجديد التي ترفض الحشو وترهّل اللفظ وعبودية آخر البيت .

وفي موسيقى الشاعر عبده بدوي ما يرجع إلى إيقاع داخلي ، وفيها القليل مما يرتبط بلون من ألوان المحسن البدعي . والحق أن هذا اللون الأخير لا يأتي متكلفاً ، وفي ذلك سر نجاحه في الإسهام الموسيقي ، ويرجع ذلك إلى ما يمكن أن نسميه « حضور التعبير » كما نطلق في مجالات أخرى : حضور البديهة ، وحضور النكتة ، وحضور الدهن .. إلخ . ويستقي الشاعر

هذا المحضور التعبيري من ثروة لغوية تحصلت من ثقافتين : كلاسيكية تراثية ، وأخرى عصرية .
ومن أمثلة ذلك قوله :

وَعَلَّوْنَا فِي لَحْمِ الْأَشْيَاءِ

وَعَلَّوْنَا .. والنور المذخور يموت ^(٦٦)

وبلاحظ ذلك في العين المهملة والأخرى المعجمة في (عدونا) .

وفي موسيقى عبده بدوي ميل شديد أو إشار قري لموسيقى بحر المتدارك ، ذلك البحر الذي تداركه « الأخفش » (ت ٢٢٥هـ) على « الخليل » فسماه كذلك . وتفعيلته المكررة هي فاعلن وقد تتحول إلى صور عديدة منها :

فاعل وفعل وفعلن .

ويمكن أن نلقي نظرة إحصائية على أوزان ديوانيه المذكورين :

البحر الديوان	المتدارك	الخفيف	الكامل بنوعيه	البسيط	الرمل	المتقارب	الرجز	بحر جديد	المجموع
السيف والوردة	٢	١٣	٦	١	٣	١	-	١	٢٧
أجراس	٢١	-	٢	-	٢	-	١	-	٢٦
المجموع	٢٣	١٣	٨	١	٥	١	١	١	٥٣

وهكذا نرى أن أقرب البحور إلى قلم الشاعر بحر المتدارك يليه الخفيف فالكمال فالرمل .. إلخ .

والحديث عن الجانب الموسيقي عنده لا ينفصل عن حديثه عن شعر التفعيلة وموقفه منه ، ومواقفه القديمة في متترك الحياة الأدبية ، ومحاولاته الباكرة في التجديد ، وهذا ما تفيض به مقدمة ديوانه « كلمات غضبي » ^(٦٧) الذي غلب عليه شعر التفعيلة ، وهو يدفع عن نفسه مظنة مخاضة هذا الشعر حين كان ملهماً لتحرير مجلتي الرسالة والشعر ، وحين كان يكتب

مقالاته في هذا المجال ، وحين كتب مهاجماً قصيدة النثر ، وهنا ما يلقي بعض الضوء على تاريخ حركة الشعر الجديد ، إذ تَلَفَّت نظرنا إلى ما نشره بجريدة المصري قبل الثورة من محاولة قديمة ومحاولته في القصيدة الهرمية ، أي التي تبدأ بأربع تفعيلات ثم بثلاث ثم بالتنتين ثم بواحدة ، وقد نشر هذه القصيدة بالمصري قبل ثورة ١٩٥٢ احتجاجاً على فضيحة الأسلحة الفاسدة وضمّنها ديوانه الأول « شعبي المنتصر » .

وهو يعلن أنه لا يرفض الأوزان العربية السخية بل « يتجول » بينها لأن التفعيلة بنية عربية صميمة ، كما يكتب بالشكلين أوبرا « الأرض العالية » ، كما ينقد الصمت الذي فرضه على ما يكتب بالأوزان الموروثة .

منابعه الأسطورية والفولكلورية والتاريخية :

والأسطورة عند شاعرنا أسطورة محلية تماماً يستمدّها من التراث العربي والإسلامي ، بل تكاد تعتمد - في صميمها وفي معظمها - على تاريخ وَرَدَ ذكره بالكتب السماوية ، وبخاصة القرآن الكريم ، وهو بذلك يعطي الأسطورة استخداماً الحق ومتكأها المتوقع ، وهو الواقع نفسه الذي حدا بشعراء أوروبا إلى إحياء تراثهم اليوناني والروماني القديمين باستحياء الأسطورة واستخدامها . وهذا منهج ينتهجه عبده بدوي ، ونتجّه به إلى سائر شعراء العربية - لا عن تعصب أو جمود أو عزوف عن التأثير العالمي - بل عن إيمان بأن استخدام الأسطورة ينبغي أن يعتمد على رصيد روحي أو فولكلوري أو تاريخي موروث ، مما يساعد على فهم الأسطورة وفهم مضمونها واستخدامها .

وتكثر عند شاعرنا إحالات واستخدامات أسطورية وغيرها في اللفظة ومذلولها مثل : اليوم والغربان والثعبان والجوهره والعروة والوردة والهدهد والأبراج والإنسان والزجاج والسيف والقلب والشاعر والسجن والصاله والبشر والطفوان والقضبان والمنقار والخندق والطفل والجحيم والمطهر والفردوس المفقود والياسمين والجُبّ والحب وبعيدة مهوى القُرط . وأسماء الأشخاص : جمشيد وعثمان وعمر وكرما والحجاج ويوسف ويعقوب وسليمان ونوح وعدنان والمعتصم والخساء وهند والحسين وكسرى والنعمان والأموية وعبد الله بن الزبير وأسماء بنت أبي بكر ومعاوية وحجر بن عدي وابن عقيل وابن الأشعث وسعيد بن جبير . والأماكن : غانا والبلطيق والأندلس وأفريقيا ونايلس ونهر الأردن والحبيشة والكوفة والبصرة ونيسابور وعين الوردية وسبأ وبابريس والدانوب ومدريد . والأجناس : الفُرس والروم والعرب والسود .. وغيرها من الألفاظ

والأشخاص والأماكن والبلدان والأجناس مما يحمل دلالات أسطورية ومضامين تاريخية وإلهاءات فولكلورية يستخدمها الشاعر في توصيل معانيه وأفكاره .

يستوحى الشاعر قصة يوسف (عليه السلام) كما وردت في الكتب السماوية ، وبخاصة القرآن الكريم ^(٦٨) ، فيذكر حلم يوسف أو رؤياه ، ويذكر سبع السنين ، والرأس الذي يأكل منه الطير ، وامرأة العزيز ، والبحر التي ألقى يوسف فيه إخوته ، وحزن أبيه يعقوب حتى ابيضت عيناه ، وقميص يوسف ودمه وخزائنه ، والذئب . وهو يستخلص ذلك كله للدلالة على المحنة التي يمر بها الحب في عصرنا - عصر النصف الثاني من القرن العشرين . ومن هنا نستطيع أن نقول إنه يرمز بالأشخاص المذكورين للدلالات جزئية يجدها في رمزه الكلي ، حتى يمكن اعتبار يعقوب رمزاً للهداية والحب ، وأولاده - أي إخوة يوسف - رمزاً للردة والخيانة ، ويوسف رمزاً للطهارة والأمانة والبراءة ، وامرأة العزيز رمزاً للشهوة الحسية والخيانة . لذا يختار كلمة الحب نهاية لقصيدته ، وفارق ما بين بنيتها اللفظية وبنية كلمة الحب : النقطة في أول حروف إحدىاهما .

يقول في قصيدته تلك :

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر

في هذا العصر الفولاذي الجائر

في القانون المتوارى من خلف السيف

في سبع سنابل لم يُنضجها الصيف

في صوت الإنسان المكروب المسكين

في النصف الثاني من هذا القرن العشرين ١

وهو يخاطب يوسف : « ياذا الوجه المشوق الباهر »

ثم يقول : « يا هذا

إمّا أن تضرب في حيث يكون القلب

أو أن تتدلى في أعماق الحب »

ويذكر بعض ما حدث له ورآه :

« أ و تحسب أن أبالك مبيكي حتى تبيض العينان من الحزن
أو أن الرؤيا في السجن العاني لن تتحقق
فترى رأساً لا يأكل منه الطير
أو كأساً يحسو منه إنسان غير الملك (الصاهر) »
ويبين أن الدنيا تغيرت ، وأن الرموز المذكورة انعكس مدلولها :
« أن الدنيا صارت غير الدنيا » .

فامرأة العزيز مشغولة بأمورها ، وزوجها لا يغار عليها ويستغرق في الأحلام ، ويعقوب قد ترك حنان الأبوة إلى الجنس والمتعة الحسية مع أفلام الجنس والحب .. حتى يختتم الشاعر قصيدته ختاماً حزيناً قائلاً :

« يا يوسف
ما عاد يدق القلب
فاهبط للجب
فاهبط للجب »

ونلاحظ أنه يُفصح عن يوسف هنا ويناديه ، في حين أنه ناداه من قبل بصاحب الوجه المعشوق مرين ، وبهذا مرة ، وما ذلك إلا لأنه أراد في ختام القصيدة أن يعين القارئ بتقديم مفتاح الاستخدام الأسطوري .

وينتقل من يوسف إلى نوح - عليهما السلام - فنجد الطوفان والسفينة التي تحمل من كل زوجين اثنين ، واستخدام قصة نوح هنا يعني بها العصيان والتمرد والثورة وجرأة القرار وصلابة التمسك به . ولا بد هنا من الرجوع إلى قصيدة « في البدء كان العصيان »^(٧٠) فيذكر حوار نوح مع ابنه « يا بني اركب معنا » ومخاطبته ربه « إن ابني من أهلي » ، ويذكر الطوفان والغريان .

ونلاحظ أن في القصيدة السابقة خان الإخوة أخاهم ، وهنا عصي الابن أباه^(٧١) ، وقريب منها استخدامه لقصة قابيل وهابيل أو قصة الشر في قصيدته « غراب في المدينة »^(٧٢) مخاطباً الغراب :

« يا أيها الطير الغريب
أترك جثتي لكي تعلم قتلينا كيف تدفن
كيما نوارى » سؤاة « ظهرت جهازاً في العراء
يا أيها الطير الذي زحمت السماء
لم يبق شيء من عراء »

ومن الجدير بالذكر أن الغراب أو الغربان مما يشيع ذكره عند شاعرنا ، فهو يذكر في صفحات (٢٢ و ٢٦ و ٦٨ و ٨١) ، كما ذكر الهدهد وسباً في صفحات (١١٣ و ١١٤ و ٢١٥) .

والموقف العام لذلك كله ينصب على الخيانة وضياع معنى الإنسانية في الإنسان وما يتبع ذلك من نتائج ، وهو ما يتصل بنظرته العامة للعلاقات الإنسانية .

ولقد كان الهدهد ذا مكانة شعبية مرموقة ؛ فقد كان رسول سليمان إلى مملكة سبأ ، كما يروى عنه قدرته على اكتشاف الماء تحت الأرض ، وما يُظن أنه يملك قدرة الإحساس بما تحت الأرض ، بل قد تبلغ الكتب القديمة فتذكر أنه لما حدث الطوفان وماتت زوجة الهدهد ولم يجد لها قبراً يابساً - حفر الله له قبراً في قفاه لهواربها فيه فكان ذلك الريش الناتئ في قفاه ١١

كما كانت معظم المعتقدات حول الغراب أنه طائر مشغوم بنعيقه ، وأنه نذير الموت والبوار ، ويرتبط بذلك ذكر المنقار^(٧٢) عند شاعرنا كثيراً ، ومما يشيع من معتقدات شعبية أنه إذا علق منقار الغراب على إنسان حفظ من العين ! وأنه يبصر من تحت الأرض بمقدار منقاره ، وأنه قادر على التنبؤ بالغيب والتكهن بالمستقبل ، وأن العرب اشتقوا من اسمه الغربة ، وقالوا « غراب البين » لأنه بان عن نوح ليأتيه بخبر الأرض ، أو أنه يسقط على المنازل بعد أن يبين (يفارق) أصحابها^(٧٣) .

وقد تجلت إسقاطاته الفنية التي تحمل اسم الحلاج ، وبلغت أوجها في قصائد خطيرة جداً في معناها ومبناها ؛ إذ تفوق فيها الشاعر صياغة ومعنى وفكراً في صفحات (٥٢ و ٥٩) والقصائد التي تحمل اسمه وتدرج حوله ، وهي معظم قصائد الديوان بين صفحات (٦١ و ١٠٣) وبخاصة صفحات (٧٠ و ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٧ مرتين و ٧٨ و ٨١ و ٨٢ و ٨٤ و

و ٨٥ .. إلخ) .

وقد وضع لها العنوانات التالية : من تجولات الحجاج في الليل (٦ قصائد) ، وتفرعات (٥ قصائد) ، وفي مكان ما بالليل (٤ قصائد) .

يقول :

» .. لحظات لم تلتق عصا الحجاج على تلك الأغنية

بعثاً عن رأس أبتغ في تلك الأمسية

فيجف الطفل . ويستخذي من خلف الأهداب

وتموت صباغير الوادي ! ويضيع كتاب !

ويغطي وجه المصير غلاب .. أي غلاب !» (٧١)

وما يتصل بالجانب الأسطوري حرصه على ذكر بعض الأشعار الموروثة القديمة والغناء الفولكلوري ، ومن الأول استشهاده على سبيل الاقتباس والتضمين ببعض الشعر القديم الشهير في بابه مثل :

» ذهب اللين أسهمهم وبقيت ..

وقولة الحجاج (٧٥) :

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضنع العمامة تعرفوني

وما قيل في المدح من أبيات شهيرة مثل :

- ١- إذا نزل الحجاج أرضاً مريضة تتبّع أقصى دائها فشفاها
- ٢- أنت الخصيب وهذه مصر فتدققا فكلكما نهر
- ٣- فنى ما سرينا في ظهور جدودنا إلى عصره إلا لنرجي القوافيا
- ٤- ما شئت لا ما شاعت الأقدار فاحكم فأتت الواحد القهار

و واضح أن الشاعر يشير إلى استخلاء الشعر وتخاذله وغيابته لشرف الكلمة حين يُسرف في الجبن ويكيل المديح ، ويبالغ في النفاق خوفاً وتكسباً وطمعاً ودلاً .

ومن النوع الثاني - أي الثناء الفولكلوري - ما يصوغه في قالب فصيح مع المحافظة

على روحه الشعبية مثل قوله :

قلبي عليك من الصباح إلى المساء قد انفطر^(٧٦)

وهذا ما يذكرنا بقول العامة : « قلبي على ولدي انفطر .. إلخ » .

ومنه ما يدعه في صوره الفطرية الشعبية مع المحافظة على الطبقات الصوتية والدرجات النغمية فيه من مدّ وقصر وخفة وضغط ، مثل قوله على لسان طفل ذي سبعة أعوام في غناء طفولي وطني يذكرنا بنشيد الأطفال في برامجهم :

« يا عا سكارى يا بو يوند يقية ... »^(٧٧)

لاحظ المد في العين والكاف والباء والذال بما يتناسب مع رثابة وليونة الغناء الطفلي .
ومسند مثل ذلك تعبيره « فسقطلهم في مائدة الإفطار » كأنه مأخوذ من القول الشعبي « تنفدى بهم قبل أن يتحشوا بنا ! »

ويحرص شاعرنا على الجمع بين المعاصرة والتراث ، نرى ذلك في قديمه العربي والإسلامي ، وتعبيره « بعيدة مهوى القُرط »^(٧٨) ، والفردوس المفقود والموعود^(٧٩) ، والمخطوط العربي^(٨٠) ، وباريس^(٨١) .

وهو في ديوانيه (كلمات غصبي) يذكر الهيتوباديسا (ص ٩١) مع هامش يفسرها ، وكذلك لوحة أشورية (ص ٩٣) ، وعصفور من الشرق (ص ١٠٣) ، أو بلا هامش يفسرها مثل لثرة فرعونية (٧٨) ، وكونفوشيوس (٩٤) ، وكذلك (في الحب والموت) حيث النيران اللونية (ص ٣١) . وجود الهامش يؤكد أهمية الاعتماد على معين تراثنا الأسطوري^(٨٢) .

ريشه التصويرية

والتعبير بالصورة سمة من سمات الشعر الجديد ، وهو ميزة من ميزات الشعر في كل العصور والمقاييس ، تلك الصورة التي تحرك النفس ، وتعمق المعنى وتجسده وتمنحه حياة وحركة ولونا ومذاقا ولسا ، سواء في ذلك ما يتصل بالجانب الحسي أو الجانب العقلي ، في شكل مفرد أو مركب بسيط أو معقد .

وفي الصورة عند شاعرنا نجد تجسيد المعاني في حجم وكم أو لون وشكل أو حركة وسكون أو يؤوسة ولين أو صفاء وتكثر أو تحمّل وضعف أو تشاؤم وتفاؤل أو خوف وأمن أو ظلم وعدل أو صوت وصمت أو حياة وموت أو سلب وحرب أو حب وكراهية أو هدم وبناء أو بقاء

وفناء .. إلخ . فهو ينظر فيرى أن كثيراً من مظاهر الحياة تتجلى فيها حقيقة جليلة ، هي الصمود والهبوط الهرميّان لأيّ كائن حيٍّ أو ظاهرة ما ، فكل قوة تصعد حتى تبلغ منتهى صعودها لم تهبط ، وهو يتيقظ للحظة الحضارية التي تخياها أمتنا حين تقف متمسكة بحريتها ويقاؤها ، حرية الوطن والنفس قبل حرية الأرض ، وحرية الرأى قبل حرية الجسد ، كما يتيقظ إلى أن الحرية الحضارية يتمثل ركنها في التفاعل بين النقيضين : الحياة والموت ، والسلم والحرب ، والحب والكراهية ، والعدل والظلم ، والحرية والقيّد . وقد بدا ذلك في قصيدته الغزلية والعاطفية كما بدا في قصيدته الوطنية ، لأنه معنيٌّ دائماً بقضية الإنسان مهما اتخذ لها مدخلاً خاصاً ذاتياً مثل قصيدة « حين تمرض حبة القلب » (٨١٣) .

وإذا ما انتقلنا إلى التطبيق واجهتنا مشكلة كثيرة عدد أبيات الاستشهاد ؛ لذا أستاذُ القارئ في التركيز على الصورة المقصودة مع الإشارة إلى رقم الصفحة في الهامش لمن يشاء الرجوع التفصيلي ، ها هو يقول :

- في هذا العصر المهزول الضامر

- لن يعشوشب حلم في أهذاب العشاق

- قروش معطوبة

- هذا عصر تعطي فيه الشمس رطوبة

- لا توقد لي من بين الدمع نجوماً من غفران

لا ترسل نحوي غصناً في منقار فرحان

- مهما اندفعت في روعي أقلام العلوفان

- ذبحت في طوق حمامتنا الألوان

- يا صاحبة الرحم القولاذي الأجوف

ما أكثر ما ضلّت فيك النطفة

- عرضت الصدر لأعنى التيار

و وضعت سماءك في صيني

ودخلت النار

- قولني شيقاً عن هذي الأيام المثقوبة

فلقد صبرنا جثثاً . أثماراً معطوبة

- وهنا أيام من تاريخ العالم منزوعة

موتانا لم تقتلهم مرة

فسنقتلهم في مائدة الإفطار.

- نظرتُ في حزن مكظوم ومُهان

لم استلقت تمثالاً صحرانيا للأحزان

- لم تصبح أيام الأحزان كرات مطاوعة

- لم تهرب من قلب البحر العربي الأمواج^(٨٤)

وتجسد للصورة دلالة نفسية قد تكون مفزعة ، وهي تفوق مجرد الاعتماد على الصور البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز .. إلخ ، ولنقرأ هذه الدلالات النفسية الهائلة :

لكني لَمَّا أنْ أشرعت أحاسيس الشاعر

أبصرت عيوناً ترمقني ، تهوي بي في جُبٍّ فاغر

... لكنني لَمَّا حركت اللون الوارف

أبصرت الدنيا من حولي مثل الإنسان الخائف

وإذا ألوان ذابلة وإذا وجه مملوء بالأعين

يتحدث عني في الهائف

ويقول : كانت أُمِّيَّة

لَمَّا حركت بها قطع السكر

أبصرت كأن الدنيا من حولي تتكسر

لَمَّا قربت فمِي

أبصرت دمي

لَمَّا أن قلت لجاري : ما اسمك ؟

قال : الحَجَّاج

لَمَّا حاولت المَخْرَج

لم ألقَ سراج^(٨٥)

وتتجلى روعة التصوير النفسي فيما يتصل بالحجّاج وبخاصة في الصفحات : ٦٤ وفيها ينتقم الحجّاج من ماتوا في نسلهم ، ٦٥ و ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٠ و ٨٠ .. الخ مما يطول حصره .

ونجد الشاعر في موكب حرصه على الطرافة قد يُفِرط في استخدام مبدل تراسل الحواس ، بانتقال الصفة من مجالها اللغوي الذي وضع لها إلى مجال آخر قد يشتد بعده ، مثل وصف المعطوبة الوارد ذكره مرتين في الديوان^(٨٦) ، وفي الأبيات التي سبق ذكرها وهي تأتي في مجالها اللغوي الموضوع لها مع الثمار ، في حين أنها تبعد عن مجالها اللغوي الأصلي مع القروش .

وإذا ما حاولنا أن نقوم بإحصاء تحليلي لصوره ، وتحليل بنائي لها - فإننا سنجد أن معظمها يدور حول الحرية والقيّد والعدل والظلم والكرامة والذل ؛ أي الحياة والموت والأبيض والأسود . كما ترتبط الصورة عنده بمرحلة من العمر خاصتها عبيد بدوي وأحسن الباحث الدكتور سعد دعيبس الإشارة إليها في كتابه (الفرل في الشعر العربي الحديث)^(٨٧) ، كما أن هذه الصور في مجموعها تميل إلى الفتامة والسواد والتشاؤم والنظرة الأسبانية .

قاموسه اللغوي :

بالرغم من حرص الشاعر على سمات الشعر الجديد فإنه لم يستسلم إلى موجة الغموض والانغلاق التي قد تسيء - في بعض الأحيان - إلى حركة الشعر الجديد . وساعده على ذلك ثنائية النظرة عنده ، وهي المعاصرة والتراثية ، في لغة سهلة يؤدي فيها كل قالب دوره .

فهناك الاستفهام ودوره التنبيه الداعي أو الشاكي^(٨٨) مثل :

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر ؟

وغيره من الأمثلة .

وهناك النداء بمبدلواته المختلفة من تنبيه ودعاء وتركيز للهدف من النداء والتهمك .. إلخ ، ومن ذلك قوله :

يا ذات العشاق العشرة^(٨٩)

وكلها بأداة النداء (يا) ، ما عدا واحدة ألحق بها الهاء (أيها) ، وفي بعضها يوجه النداء إلى قلبه وهو كثير وذو دلالة .

وهناك حسن افتتاح القصيدة مثل افتتاح قصيدته الأولى المذكورة في الاستفهام .
وهناك المحاوره^(٩٠) ، والحرص على التكرار^(٩١) ، حيث يميل إلى ألفاظ أثيره يكررها تحقيقاً لأغراض التكرار البلاغية المعروفة ، من ذلك الألفاظ التالية :

« الحب » بالصفحات : ١١ و ١٣ مرتين و ٥٨ .

« معطوبة » بالصفحات : ١٠ و ٤٥

« الأبراج » بالصفحات : ٧٤ و ٧٨

« الغرban » بالصفحات : ١٧ و ٢٢ و ٢٣ و ٢٦ و ٦٨ و ٨١

« الإنسان » بالصفحات : ٧ ، ٢٨ ، ٧٦ مرتين ، ١١٨

« الزجاج » بالصفحات : ٧٣ ، ٧٧

« عدنانية » بالصفحات : ٤٣ ، ٤٩

« شقائق النعمان » بالصفحات : ٤٢ ، ٧٠

« الصاهل » بالصفحات : ١١ ، ٢٣ الأولى وصفاً للملك والثانية لليل .

« العصيان » بالصفحات : ١٤ ، ٣٨

« المنقار » بالصفحات : ١٧ ، ٢٧ ، ٣٩ جمعا ، ٤٦ . وص ٣ من مقدمة السيف والوردة . وص ١٠٣ من كلمات غصني .

« وا متصمما » بالصفحات : ٤٨ ، ٥٢

« الاصفرار » بالصفحات : ٧٥ ، ٧٨ ، ١٢٥

« السيف » بالصفحات : ٨ ، ٩٩ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، وبعنوان ديوانه (السيف والوردة) ، كما يكثر ذكر الورد والأزهار والياسمين ، ويتكرر لفظ الزقوم ، والقنديل ، والمصباح والسراج ، وبعض الطيور ، كما يكثر ذكر الحجاج كما ذكرنا في حديثنا عن الاستخدام الأسطوري والتاريخي ؛ لأنه أساس ما يدور حول الخوف والظلم والتعسس .

وهناك الجملة الاعتراضية التي تأتي لدلالة^(٩٢) ، وعلامات التنصيص^(٩٣) ، ورقم (٦) ذو الدلالة على حرب يونيه ١٩٦٧^(٩٤) .

وهناك الاقتباس والتضمين ومعظمه من القرآن الكريم ومن الشعر القديم^(٩٥) ، وهو يصبر على ذلك حتى في ثثره ، كما ترى في مقدمة السيف والورد في حديثه عن الشعر الذي سمّاه « ملك الملوك » ، يقول عنه :

« وإذا جاء فمنا من يحسبه لجة ويكشف عن ساقيه ، ومنا من يجري لعله يأتي » بخبر أو جلوة » ، والسعيد السعيد من ينادي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة ، فتتوالى عليه المعجزات ، قصيدة بعد قصيدة ودويانا بعد ديوان !»

كما يذكر عن الشاعر أنه « قد يلمن برمح أبي لؤلؤة ، وقد يجري دمه على ورقة من ديوانه كما جرى دم عثمان ، وقد يصق بسيف ابن ملجم ، وقد يحمل كرأس الحسين بين أوراق الدم إلى الخليفة في دمشق ، وقد يموت شقياً كموت المتنبي أو موتاً هائساً كموت الشعراء السود !»^(٩٦)

' وهناك المحسنات البديعية^(٩٧) ، والتعبير الموحي الذي لا يأتي مباشراً ، وميله إلى التعبيرات المعاصرة المرتبطة بإصطلاح شائع ، أو تعبیر مستحدث ، وهو ما أسمىته من قبلُ حضورَ التعبير المعتمد على سرعة البديهة والمهارة اللغوية والمناسبة للموقف مثل قوله :

- في النصف الثاني من هذا القرن العشرين

- والآن يضيع النصف الثاني في حريم

- في خط الطول وخط العرض

- في سرب من هربان « وكالات الأنباء »

- كما تقابلنا هنا كالإخوة الأعداء

- والأوركيد ، والفالس والكريستال .. إلخ^(٩٨) .

موضوعه وهمومه :

انطلاقاً مما سبق الحديث عنه نذكر أن هموم عبيد بدوي الشعرية ، دارت حول أهمّ ما يتصل بالإنسان في حريته وأمنه وطمأنينته وشرفه ، من ظلم ويطش وتسلب وتجسس وخيانة وحسب ، و وطنية وثورة وتمرّد .

فهو يشجب التجسس وأد الحرية ، ويسمي المتجسسين وكالات الأنباء ، والفرقان ، ويعلم أن اسم جاره كان الحجاج ، وأن الهوائف صارت عيوناً تتكلم ، وغير ذلك مما حفلت به حجاجيات ديوانه . ويمكن قراءة قصيدتي الخوف ، وهذا الإنسان - ص ٤٨ ، و ٣٤ من

ديوان « كلمات غضبي » لتأكيد هذا الجانب في شعره .

ويركز الشاعر على ضياع الحب في عالمنا وبخاصة في قصيدته الأولى حيث وحشية العلاقات في عصرنا ، والبدء بالظلم كمعادة الجاهليين « من لا يظلم الناس يُظلم » ، وجسدية النظرة للمرأة ، وفقدان المعرفة بين الناس ، وضياع الأحلام ، والحب والوفاء والصدق ، ولعب الأطفال والشعر ، وأن العصر عصر السائح والبيت المستأجر واليفاء وضياع الغيرة .. إلخ .

كما تتعدد موضوعات الشاعر بين الوطنية والعاطفية والعالمية في معنى الاهتمام بالإنسان المعاصر وهمومه ، وحاجته إلى الثورة على واقعه بغية تغييره ، وفي ذلك ما يفسر أسماء دواوينه كما أبتناها في صدر بحثنا ، ومنها الليل .. فما هذا الليل ؟ وما هذه الدقات ؟ ولماذا السيف والوردة ؟

هذه أمور تدعونا إلى تأمل إيمانه بثنائية الحياة ، فالهزم يؤدي للبناء ، والسيف يؤدي للوردة ، والدقات في الليل تؤدي إلى الصباح ، والسواد يؤدي إلى البياض ، وفي ذلك ما يثير عامل الصراع الفني .

وموضوعه بلجاً كثيراً إلى الشكل الدرامي في التناول الفني ، ولا نقصد بذلك الاستعانة بالحوار فحسب - كما قدمنا - بل نقصد النمو الدرامي والحدث في كثير من قصائده ، تفاعلاً مع حاجة الموضوع إلى ازدياد حدة الصراع ونموه ، يقول الشاعر :

فلتسمع ما قلنا في هذي الليلة

فإذا أوماً من أطراف الحلة

قالوا : وقد اختلطت منهم تلك الأبيات :

... إلخ (٩٩) .

ويرتبط محور ذلك كله بالحرية .. يقول :

« من يصبرنا يتوهم أننا فرحي

لكن آه لو يفتح كل منا جرحاً

إننا عشنا - والدنيا تأتي ثم تروح

من غير رؤوس كالطير المذبوح !

إننا مرضى

لكن لن نشفى إلا بالحرية
في هذِي الليلات الثَّقِيَّةِ (١٠٠) »

ولعل في هذه الأبيات ما يبين معنى الليل والصباح على حد سواء إذا ما ارتبط ذلك
بجانب من حياة الشاعر ومجمعه في وقت مضى ، ذلك أن الشاعر يرى الشعر حياته ، ويرى
حياته الشعر ، يقول عن دواوينه :

« وحين ترتفع هذه الدواوين أمامي أحس المرارة الحلوة ، والحزن السعيد ، والبهجة الرمادية ؛
فقد كان الشعر دائماً عزائي في عالم لا عزاء فيه ، وكان الدَمُ الذي ينبثق في نشوة وألم
وغيبوبة ! »

وتساءل عما كان سيحدث لو وفر على نفسه هذا الشجن ، ودفع بتفاحة قلبه بعيداً عن
هذا النقر الناري المتتابع من منقار الشعر ، لكنه يرى أن يُحوّل الشاعر كل شيء إلى الشعر
« فحين الله عليك أيها الشعر ! » الذي يصنع بالشاعر أشياء عديدة حتى تجيء القصيدة كما
قيل أحسن من قُرطبي ماس بينهما وجه حسن !! ليصبح الشاعر قادراً على العطاء لأنه « أمين
سر الحياة » ، ويقول :

« وفي ضوء هذا لا بد أن يكون كل بيت ابتكاراً ، وكل قصيدة كشفاً ، وكل ديوان
ثورة (١٠١) » .

ويقول في مقدمة كتابه « الشعر الحديث في السودان » :

« أردت بالشعر الحديث في السودان هذا اللون المرتبط بروحي جليد ينبض في قلب الأمة ،
ويجدد فيها طاقة خلاقة تجعلها تحس بنفسها وتضع يدها على مصيرها وخصائصها ، بحيث
يمكن القول إن الأمة قد وجدت نفسها ، واستجمعت ذاتها التي قد تكون متفرقة بين الضعف
والإهمال والاستسلام (١٠٢) » .

وهكذا ينطلق شعر عبده بدوي من منبعين واضحين هما : المعاصرة الواعية والتراث المتفتح ،
رى ذلك في شعره كما نراه في مقدمة (كلمات غضبي) حيث رفض دعوة الداعين إلى
إحياء القوميات الميتة كالفينيقية والبربرية ، كما رفض طرح الشعراء همومهم ومشكلات
عصرهم على الدين حقيقة ورموزاً ، ونادى بأن يتزحزح الشعر الجليد عن هذه المنطقة العليلية ،
يقول : « لأن الصوت الصادق في هذه الفترة هو الغناء للإنسان ومباركته وهو يشكل نفسه في
المنطقة العربية (١٠٣) » .

« مسافر في التاريخ » (١٠٤)

احتضنت حلبة الشعر العربي مجموعة جديدة من الشعر حين نشرت وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي بسوريا مجموعة شعر عنوانها « مسافر في التاريخ » وطبعت بمطبعة وزارة الثقافة بدمشق في ٢٣٤ صليحة طباعة أليقة جيدة .

وقبل أن نشارك المجموعة رحلة سفرها التاريخية بحسن بنا أن نلتقي وصاحبها في رحلة سفره في الحياة ، ففي تصوري أن التعرف على الأعمال الفنية يفتقر إلى التعرف على شيعين أساسيين ، أولهما : الإطار الزمني ، وثانيهما : الإطار الشخصي ، فمن واقع معايشة العمل الفني لمجتمعه وامتصاصه لتحرك موجاته الحضارية يأتي تحديد الإطار الزمني ، ومن خلال امتياح العمل الفني من نفسية صاحبه يأتي تحديد الإطار الشخصي .

ويتلخص الإطار الأول في تلك الصبغة المنفعلة ، أو ذلك الانفعال الصارخ الذي أصاب الجيل المعاصر ، لا سيما الشباب منه ، وقد تمثل ذلك الانفعال الصارخ في حركة تشبه من هب من شبانه إثر لسة قوية ، وذلك منذ أرغمت أسماعنا على تلقي نبأ الواقع الأليم في مجال صراعنا مع العدو الصهيوني . وقد كان لهذا الانفعال الصارخ أكثر من ميزة ، حيث حركت الكثير من المسبوتين والمنصرفين والأثنيين ، غير أن ذلك لم يكن معناه أن الجميع قد فتح أجفان عينيه وبدأ الحركة والتجارب .

ويتلخص الإطار الثاني في أننا أمام فلاح مصري أصيل لا يرتدي الزي الذي نعرفه به منذ خلق ريف مصر ، ولكنه يرتدي لباس « الأفندية » ، وكان ذلك في حقيقته ممثلاً لما يحس به هذا الإنسان المتوقد الشعور ، فهو يحس بصوت من أعماقه يصيح فيه :

قرأتك مرة أخرى ..

وثالثة ..

ورابعة ..

وكنت أود لو كذبت ظنوني في عباراتك ...

ولكنني وجدتك أنت ..

في كل انفعالاتك ..

وجنتك خلف كلماتك ..

وإذا أغرى صديقته بشذى مصر وأحائها وألوانها فإن ذلك ينحصر مرة أخرى عن اعترافه
أنه :

إذا أنكرت قريتنا .. أنا أوفى

هنا في قريتي عاري .. ومجدي .. جل أن يظفي .

إلى أن يقول :

عددت مدائني .. ألفا ..

وغابت قريتي منها ..

فكانت كلها .. منفي !

ولقد قال محمد أحمد العزب ذلك في أخريات عام ١٩٦٣ ، وإذا حدثته في النصف الثاني من عام ١٩٧٠ ؛ فلأنك تحس راحته الواسعة حين يلتقط نفسه من وسط زحام العربات وضجيج الشوارع ، خلال رحلتي كهابه ولبابه من عمله بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالزمالك بالقاهرة ، ثم يأوي إلى عشه الهادئ القابع بين شيعين عتيدين خالدين في مصر ، وهما قنوات وترع وخضرة وطن وخراف وناموس الريف من ناحية ، وأهرام مصر العريقة من ناحية أخرى . ولعله يتنفس بارتياح ويقول : ها قد عدت إلى قريتي . ثم تسرقه بعد ذلك قراءاته .

شيء آخر في العزب الفلاح المصري الأصل هو التمسك والتعلق بالأسرة تماماً كما يتمسك بطنين مصر ونيلها ، نرى ذلك في فرحته الراقصة بالاهتداء إلى ضالته المنشودة ، الملكة ذات التاج المعقود على رأسها ، كما تقول قصيدة « ثلاث أغنيات إلى خطيبتني » (ص ١٥٧) ، ولم يكن ذلك مجرد اعتزاز فنان بزوجه وحبها لها فحسب - فكثيرون من الفنانين وغيرهم يحون زوجاتهم - لكنه الحرص على الانتماء إلى الأسرة الصغيرة امتداداً للحرص على الأسرة الكبيرة الأم وهي الأرض ، آية ذلك أنه يعود في قصيدة « رسالة إلى مسافرة » (ص ٧٥) فيؤكد أن وجوده لا يتضمن أي معنى بغير حبيبته تلك ، فهو بدونها يشعر بالجوع والاختراب والحصار والشوق والظلم :

حبيبي ..

الظامئ الذي تركته على محطة القطار

تُجمد الرؤية في عييه حين ودّعك

سحابُ الدموع والغبار .

ما زال حتى اليوم في مقهى المحطة الصغير

يُستاف عطر الإنتظار

وتؤكد تلك الروح لدى شاعرنا حين ماتت أمه ، فجمع بين الحوار والوصف في قصيدته « موت أمي » ، وذلك في أشهرها عام ١٩٦٤ ، ورأينا يردد :

« أمي ماتت ، أمي ماتت ، ماتت : متنا ، الكل ياب ، الكل ياب »

ولعل في قراءة الإهداء الذي يتصدر المجموعة ما يلقي الضوء على كل ذلك . إنه يقول :

« إلى .. ع .. زوجتي وحبيتي ، وإلى رائد وائل أحلى ما أعطتنا الأيام . »

والشيء الخطير في تلك الظاهرة لدى محمد أحمد العزب ليس في مجرد تعلقه بالقرية والأسرة فحسب ، كما أنه لا ينحصر في قريته التي تفوح من شعره ، كما يحرص على الاعتزاز بها دائماً ، وإنما تمثل هذه الخطورة في المزج بين الخاص والعام في هذه المجموعة ، وانتقاله بحرية وسهولة بينهما ، فبينما يبدو الخاص في قصائد :

« رسالة إلى مسافرة » (ص ٧٥) ، و « ثلاث أغنيات لخطيبي » (ص ١٥٥) ، و « موت أمي » (ص ٢١١) ، و « العودة إلى القرية » (ص ٢٢٥) - حتى لتكاد نحس بالشاعر ينظر للعالم من خلال واقعه الخاص ، لإحساسه بالغربة الناجمة عن سفر حبيته لا ينفصل عن إحساس إنسان القرن العشرين ، لا سيما صاحب الحس الرفيع كالعزب ، لإحساسه بلوّهان الفرد في ذؤامة المدينة المليونية ، القاهرة ، كذلك فرحه بالاقتران بحبيته يعني تخلصه من حياة الوحدة والانفراد والصعلكة ، كذلك حزنه لموت أمه وما يحمله من سخط على الموت كمصير محتوم للإنسان ، ومن هنا يجد قارئ شعر العزب نفسه مقدّراً لتلك القدرة الفنية في خلط الخاص والعام والمزاوجة بينهما .

ولقد أثارت نظري - منذ فترة - ظاهرة حديث الشاعر عن تجرّبه الشعرية ، وهي ظاهرة يمكن التماسها لدى كثير من شعرائنا المعاصرين كصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي

حجازي ، وكمال نشأت ، ويدر شاكر السيّاب ، ونازك الملائكة ، وغيرهم . ولقد توصلت في دراسة هذه الظاهرة^(١٠٠) إلى عرض حديث الشاعر عن معاناته في إبداع الكلمة وفي الإبانة عما في نفسه . والجديد هنا - كما يبدو لي - أن الشاعر المسافر في التاريخ يحرص على بيان رسالة الكلمة قبل أن يحرص على توضيح ما يكابده في سبيل إبداعها . ولعل في قصيدة : « ثرثرة شاعر لا تنتمي » (ص ١٠٩) ما يُستشهد به في هذا المجال . إنها - في تصوري - تلخص أزمة أصحاب الأدب لا الشعراء فحسب ، ولا العزب وحده ، لكن شاعرنا - وهو أحياناً حاد التعبير - استطاع أن يطور ذلك . إنه يقول :

قلبي صُعلوك يتخنى بالحب على كل الطرقات
ولساني أُنمى .. أو حرّاء
والكلمة كالطفلة عذراء

ثم يقول :

يا قهقي .

قد أصعجني النور

وسقطت ككل الشعراء

ولهذا فإنه يملن اختتام التمثيل وإسدال الستار ، ثم يقول :

ولتبحث للنور الخالي ..

عن بطلر .. يعرف في شرف .. أن يحمل جسد الكلمات

ولا يفوت قارئ هذه القصيدة خاصة أن يلتفت إلى تاريخ كتابتها ، إنه : ١٢-٤-١٩٦٧ ، وأحيل القارئ إلى نموذج آخر لهذه الظاهرة في قصيدة « موعد مع الكلمات الخضراء » (ص ١٦١) .

وأخطر ما يلحظه قارئ هذه المجموعة الشعرية ذلك الحس الدرامي الذي يبدو في كثير من القصائد . وقد نجد هذا الحس الدرامي في حوار مسرحي في القصائد التالية :

« غناء في الغرف الداخلية » (ص ٣٣ ، ٣٥) ، و « حوار الرؤيا الأخيرة » (ص ٤٥) ، و « مأساة فاوست الجديد » (ص ٥١) ، و « حوارية بين المرید والشيخ » (ص ٦٥) ،

و « المحاكمة » (ص ٩٠) .

ومن القصيدة الأخيرة نقرأ هذا النموذج :

ها أنا وغد

ها أنا في الحب مقطوع اللسان

شاعر مات وفي عينيه جوع للحنان

ويصبحون :

« أبو الطيب قادم »

وأبو الطيب يُصغي ويقول ..

اسألوه أين كان ؟

أين من خاطرة الأحياء والأشياء كان ؟

سيندي

كنت أغني في روايتي المنتصف .. إلخ .

والحوار الدرامي متعمد في القصائد المشار إليها كما يبدو ، لكنه غير مقصود في قصيدة « ثلثة شاعر لا منتمي » ، وخاصة في تلك الأبيات (ص ١١٢) :

الليلة تختم التمثيل

ولنسدل فوق حطام المشهد ألف ستار وستار

فالبطل الواحد قد مات

ولنبحث للدور الخالي

عن بطل .. يعرف في شرف أن يحمل عبء الكلمات

إنك تحس وأنت تقرأ هذه الأبيات أن صوتاً آخر هو الذي يتكلم ، وأن الشاعر هو الذي وجه هذا الصوت فقط وأتاح له دوره في المشهد التمثيلي .

ويجد العزب نفسه مطالباً من قرائه بخطوة جديدة حتى لا يستسلم للجُمود الذي يتعرض له المعنيون بفنهم ، هذه الخطوة هي كتابة المسرحية الشعرية ، إنه مطالب بولوج فن المسرحية

الشعرية ، وأمامه فرصة اختيار إطار المسرحية ذات الفصل الواحد .

والنظرة العامة لـ « مسافر في التاريخ » تحيطنا علماً بما يحس به الشاعر كشاب من شباب هذا الجيل ، فهو ذو إحساس كامل بقضايا شعبه ، وهو يفلح في نقلنا لجر المعركة وتصوير إحساسه بها ، وذلك ما يذكرنا ببراعة الروائي العربي نجيب محفوظ في تصوير الآثار النفسية والمادية لغارات الحرب العالمية الثانية في رواية « كخان الخليلي » ، نرى ذلك هنا في قصائد :

« أغنية إلى بيان عسكري » (ص ١٩) ، و « أغنية للمقاومة » (ص ١١٣) ، و « الليل والغارات » (ص ١١٧) ، و « الشهيد » (ص ١٢١) .. إلخ .

وهو يحتج احتجاجاً صارخاً ولأكر في وجه السلبية ولا انتمائية الجيل ، ولهذا فإنه يوجه نقدات لاذعة لا يجدها إلا لسان سليط حقاً ! وتتطور هذه النقدات إلى التمرد الذي قد يحطم كل شيء في طريقه ، والشاعر - في تصوري - هنا قد فقد هدوءه الذي تميز به خلال تناوله للقضايا المعقدة في شعره ، لقد كان سر نجاح العرب في معالجة قضايا المجموعة يرجع - فوق قدرته الفنية وتمكنه من مساري الكلمة والموسيقى - إلى هدوئه وموضوعيته وأسلوبه العلمي في الإقناع ، إلا أنه حين يصل للتمرد يفقد قدرته على الإقناع على الرغم من أنه ينجح في لفت نظرنا إلى ما يريد ، لكنه لا يكمل شوطه ليصل إلى هذا الذي أراد ، نجد ذلك في قصيدة « مرالي المزيهين وعتابية » (ص ١٤٣) ، ويتجلى ذلك بوضوح في احتجاجه على الموت في قصيدة « موت أمي » .

ثم إنه يتمرد على الجمود أمام المناسبات ومعاملتها بمنطق واحد ، لهذا فإن تمرده أمام المناسبات التاريخية كان تمرداً فعلاً ، يحكمه منطق وتدعمه حجة ، ويشده هدف ، يبدو ذلك في قصيدة « ٢٣ يوليو ١٩٦٧ » أنه يقول مثلاً :

يا ليت شيكاً أمهلك .

كما يقول :

جئتنا

يا أيها الحلم العظيم

قبل أن نكتب شعراً لصباحك

قبل أن نرسم لوحات انفتاحك .. إلخ .

ثم يقول :

نحن لن نلتقك إلا فوق سينا

لكتب الشعر لعينها .. ولك

وهكذا كان تمرد الشاعر ذا وجهين : أحدهما لم يوفق الشاعر فيه إلى بلوغ آخر الشوط في مرحلة الإقناع ، وثانيهما تاريخي وفق فيه الشاعر إلى حد كبير .
على أن ذلك كله يبدو من خلال نفسية شغافة محبة ، فيها يقيظ وذكاء ومقدرة على التعبير .

ولقد قرأت هذه المجموعة أكثر من مرة ، وفي كل مرة كنت أجدني أقرأها من اليسار إلى اليمين على عكس ترتيب الكتاب ، وسر ذلك أن المجموعة رتبت ترتيباً تنازلياً لا تصاعدياً ، فتبدأ المجموعة بقصائد ١٩٦٩ ، ١٩٦٨ ، ١٩٦٧ .. حتى ١٩٦٣ .

وقراءة المجموعة من اليسار إلى اليمين تتيح للدارس فرصة التعرف على ملامح تطور التّزب منذ ١٩٦٣ حتى ١٩٦٩ أو بمعنى آخر انتقاله من « أبعاد غائمة » (١٢٤ صفحة - مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - ٧٢ - الكتاب الأول ١٨ - القاهرة) إلى « مسافر في التاريخ » . وبهذه المناسبة فإن تعليقاً موجزاً في جريدة الأخبار المصرية بعد صدور المجموعة وصف الديوان الأول أو المرحلة الأولى من شعر الشاعر بالرومانسية والديوان الثاني أو المرحلة الثانية من شعر الشاعر بالاتجاه الفلسفي ، وهذا الوصف أو التصنيف فيه نظر - كما يقولون - فالفلسفة يجدها قارئ الديوانين على حد سواء ، كما أن قصائد الديوان السابق لم تكن كلها رومانسية ، بل كان منها الكثير الذي تخطى به الشاعر عتبات الرومانتيكية وأخذ يسعد لولوج عتبات الواقعية الانتقادية ، ونحسباً تلك القصائد ذات المضمون الاجتماعي السخي والتي فاز بها الشاعر - أو إن شئت قلت : حجز : الفوز بالجائزة الأولى لنفسه على مدى سنوات عديدة في مسابقات الشعر ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقاهرة .

وأرجع إلى تطور شعر الشاعر لنجد أنه كان ينبغي على قصائد المجموعة أن تجيء مرتبة وفقاً للتسلسل المنطقي لهذا التطور . ومن هنا كان رأيي في قراءتها من اليسار إلى اليمين ، ولقد أحسست وأنا أسلم نفسي « لمسافر في التاريخ » بمنعطفين خلال مسار الرحلة .

يقع المنعطف الأول بعد حصاد عام ١٩٦٥ ، ومن هذا المنعطف تلتفت إلى الخلف -

وأنت مسافر في التاريخ - لتجد سمات بقايا المرحلة الفاصلة في تطور شعر العزب ، حين أراد أن يلجّ عتبات الواقعية الانتقادية ، وهو يغسل يديه مما علق بهما من آثار رومانتيكية تجلت في قصيدته « العودة إلى القرية » ، و « ثلاث أغنيات إلى خطيئتي » ، وكانت قصيدة « موعد مع الكلمات الخضراء » أبرز هذه الطائفة من القصائد .

أمّا المتعطف الثاني فيبدأ منذ حصاد ١٩٦٦ حتى نهاية حصاد ١٩٦٩ ، وفيه تتجلى الواقعية النقدية لدى الشاعر منذ اللحظة الأولى ، ويستقر فيه العزب فوق أرض ثابتة . ويحسن هنا أن أشير إلى قصائد حصاد عام ١٩٦٦ أول هذه المرحلة ، وهي : « بكائية من شاعر جبان » (ص ١٣٩) ، و « مرآتي المزيفين » (ص ١٤٣) ، و « رسالة إلى قتالي » (ص ١٤٩) ، والبارز من هذه القصائد كثير لكنني أكتفي بالإشارة إلى واحدة منها ، وهي التي حملت اسم المجموعة ، وقد كتبها الشاعر بعد مرور أكثر من نصف عام على النكسة أي في ١١-١٩٦٨ ، وهذه القصيدة هي : « مسافر في التاريخ » ، إنه يبدو نازكاً ، ساخناً ، جريح الكرامة والإحساس ، متشاكماً ، يدعو للصلاة للسيف والسيف ، كما يتصور أنه فقد انتماء الحضاري ، وأن الناس تسمّيه بأنه بلا عصر ، كما يشعر بالعار والخجل والغبثان والقهر والحرن والخوف ، يقول :

المومياء تحركت

لا تقعدوا كالمومياء

العصر عصر الفاشين وليس عصر الأدعياء

ويخاطب الجيل المعاصر :

منكم .. وإن أحسست فيكم كل عار الانتماء

منكم أنا .. يا أيها الجيل الخواء

لو أن فيكم خائناً للأمس كنتُ أنا المخون

لو أن فيكم خائناً .. فأنا أكون

إني أخون غروركم .. وغباءكم

إني أخون

إني أخون

إني أخون

وإذا كانت المجموعة الشعرية تتضمن متعطفين أو تحمل سحتي اتجاهين : اتجاه سابق واتجاه لاحق ، فإن السمة العامة لهذه المجموعة تبدو في استخدام الشاعر الأسطورة استخداماً جيداً ، ونغوره من التعبيرات الخطابية والتقريرية المباشرة ، كما تبدو في تخلص تام من قالب الشكل التقليدي وانطلاقه مع الشكل الجديد للشعر ، يتكج في ذلك - شأن كل الأصلاء - على مبدخاته من التراث الشعري العربي ، وعلى متابعاته اللاهثة لكل جديد ، وعلى الرغم من انطلاقه مع الشكل الجديد إلا أنه - ولا عيب في ذلك - يتيح كثيراً من الفرص للقافية الموحدة ، وأعتقد أن ذلك يأتي بقوة تمتد من سلقته وذوقه الفني الرفيع . وأكتفي بالإشارة إلى بعض نماذج ذلك ص ٤٥ من قصيدة « حوار الرؤيا الأخيرة » ، وص ١٧٥ من قصيدة « عن الوجود » ، وص ١١٩ من قصيدة « أغنية للشلال الأعمى » ، وص ٢٢٦ من قصيدة « العودة إلى القرية » .. إلخ .

وأسأل الشاعر بعد ذلك ، هل هناك ما يحول دون الجمع بين الشكلين في عمل واحد ؟ أعتقد أنه سيجهب مثلي : نعم .

وأخيراً فلقد أن لي أن أقول إننا أمام ظاهرة شعرية خطيرة لا نستحق الصمت عنها ، إن هذه الشاعرية توجب على النقاد أن ينتبهوا لها ، لا ليسوقوا لها مواكب المديح ومظاهراته فحسب ، بل ليكيلوا لها ما يشاءون من نقدات ، ويحاسبوا صاحبها على كل ما يقول ، ليكسب الشعر العربي بذلك كله جيداً من أعلامه .

ولقد لفت النظر بعض أخطاء ترجع للطباعة تنبه لها الشاعر قبل أن تخرج النسخة من يديه ، لكن هذه الأخطاء لا تنال من جودة الطباعة وحسن الإخراج .

الفكاهة وأدب الشيخوخة

« القيثارة » محمد برهام

يشيع في ديوان « القيثارة » ما يمكن أن نسميه أدب الشيخوخة ، فهو في قصيدته عن قطته « بتشونة » - وهي كلمة يونانية معناها قطيطة - يقول (ص ٥٨) :

وما إن يُفِيدُ اغْتِلَارِي لَهَا بِأَنِّي كَثُرْتُ وَأَنِّي تَمَيَّنْتُ

ولعل قصيدته « القيثارة » ص ٩٢ ، التي حمل الديوان اسمها خير ما يمثل ذلك المنحى ، ومطلعا :

سِنِّي وَقَدْ كَثُرْتُ أَحْسَنْتُ بِالْأَمْنِ

وفيها نرى فلسفة الشيخوخة ، في الاستمتاع بالحاضر ، والموقف من الحب في دُعاة واضحة :

فالناس لي : إِمَّا بنتي ، وإِذَا ابنتي
وَيَقَالُ يَا عَمِّي فَيَكْلُدُ فِي أَدْنَى
وَأَرْوَحُ فِي قُبُلِ وَأَرْوَحُ فِي حِطْنِ

مشيرا إلى نداء « جَدُّو » مستعينا بلغة القرآن الكريم (١٠٦) .

إِنْ مَسَّنِي كِبَرٌ رَفَهْتُمْ عَنِّي

وفي قصيدته (الربيع ، ص ٩٦) يداعب التناقض والتضاد :

يَا رِبِيحَ الزَّمَانِ أَيْنَ رِبِيحِي ؟ لَمْ تَزَلْ أَمْرَدًا وَقَدْ صِرْتُ كَهْلًا
صَارَ بَعْضِي بِلْ صَارَ كُلِّي حَزِينًا حِينَ زُنْتُ الْحَيَاةَ بَعْضًا وَكُلًّا

والمنحى الفني للديوان هو الرومانسية ، يصور الربيع ، وينطلق مع مظاهر الطبيعة : « القمر » ، « الدوحة » ، « الحمام الزائر » ، « وردتي » ، « الزورق الحالم » ، « على شاطئ القمر » ، « بحيرات أوروبا » ، « في المطر » .

ومع العاطفة : « القلوب العنراء » ، « الحب الأول » ، « القيثارة » .

وأكثر ما تتجلى مظاهر الرومانسية في قصائده : « الإسكندرية » - ص ٥٠ ، و « الزورق الحالم » - ص ٥٥ ، و « كن جميلاً » - ص ٦٣ ، و « في المطر » - ص ٧٩ ، و « القمر » ص ٧ ، و « الدوحة » - ص ١١ ، و « اليمام الزائر » - ص ١٤ ، و « القلوب العنراء » - ص ٢٠ ، و « الحب الأول » - ص ٢٧ . ومخاطبة الطبيعة والطيور :

واليوم في شرفتي والبلدُ ثالثنا أحكي إلى وردتي الذكرى ونطرح

وللمدينة حضور في الديوان ، في مقدمتها مدينة الإسكندرية وهي بلدته ص ٥٠ :

عروسٌ على شطِّ يَقبَلُها بحر أَلطَفُ من قَفَرٍ يُقبَلُه نهر ؟

حتى يذكر أحياءها : سيدي جابر - الشاطبي - أبو العباس .. إلخ ، ص ٥٣ .

وعلى ذكر المدائن تأتي قصيدته « اعتراف بين يدي بغداد » - ص ١٠٠ ، التي ألّفها في مهرجان المهرج الثامن سنة ١٩٨٧ ، وقصيدته « سيناء » ، ص ٤٤ .

وعلى ذكر الإسكندرية نجد البحر في قصيدته « الزورق الحالم » ، ص ٥٥ .

وبلور موضوعه بين : « مداعبة قطرة » - ص ٥٨ ، وهي قصيدة نفيض خفة دم ، وفكاهة ، وهي من شعر الظرفاء ، و « علبة الكبريت » - ص ٦٦ ، و « مصر » ، و « خواطر نفس » ، و « المآذن » - وهي قصيدة دينية .

وفي كلِّ نجد المداعبة ونخفة الظلِّ كما قلنا ، ومن ذلك :

إنَّ كان لا بُدَّ من بحر أموت به فموجٌ عينيك يحلو لي به الفَرْقُ

وقوله من قصيدة « علبة الكبريت » - ص ٦٦ :

أخذتُ أشعلُ أعوادَ الثُّقَابِ لها وقد تعمّلت في الحالات إخفاقي

تناولتُ عُلبةَ الكبريت باسمه وبعد إشعالها استولتُ على الباقي

وكي تلدفعَ عَمَّا تفعلُ اعتدلتُ قالتُ وأحداؤها تلهو بأحداقي

ما للرجال وللِكبريتِ تحمله وليس يعنهم أسبابُ إحراقِ

فإننا قد كُفَلْنَا لِنوقِدتْ فليأخذوا نازهم من قلبِ مُشتاقِ

رحلة إلى أوروبا

ولرحلته إلى أوروبا نصيب وافر في شعره ، (ص ٦٩-٧٩) ^(١٠٧) ، فهو يذكر ركوب القطار لا الطائرة ، قاصداً التأمل والرؤية ، كما يذكر :

البحيرات ، والحضارة ، وزيورخ ، وباريس ، وإيطاليا ، في خفة ظل واضحة :

دنيا أورتها ما صنعت بشاعر ؟
قد شدّ عن مصر إليك رحالا
سيعود بالشوقي الذي وافى به
لولا نفاذ شعوره لأطالا

وهو في بعض هذه المواقف يذكرنا بقصائد لملي محمود طه ، ومنها « الجدول » .

وتتنوع القوافي عنده في قصيدتي : « لست أدري » - ص ٨٢ ، و « عزيز أباطة » - ص ١١٥ ، وتعدد بحوره بين :

الخفيف ، ومخلع البسيط ، والرمل ، والمتنارك ، والكامل ، والبسيط ، والطويل ، والرجز .
وللذاتية subjectivity سيطرة عامة على الديوان ، وذلك بالتركيز على ذاته ونفسه ومشاعره ، حتى ليصبح جانب من الديوان بمثابة السهرة الذاتية التي تمثل عنصراً مركزياً في تجربته الشعرية . ومن المعلوم أن النقاد يفرقون بين نوعين من الذاتية ، أولها : الذاتية بمعنى خصوصية الفكر والفردية ، وهي سمة تشمل الأدب كله ، وثانيها : الذاتية المخلقة التي لا تأبه بالعالم الخارجي وما فيه من قوى ، وتغلب تحيزات الضيقة التي تمتصها دون وعي من واقعها ، وهي تفرض الفقر على الأعمال الأدبية ^(١٠٨) .

يضاف إلى الذاتية غلبة الجو الانفعالي atmosphere والنزعة العاطفية sentimentalism على الديوان ، كما يحرص الشاعر على انتقاء الألفاظ الشعرية poetic diction ، مذكراً بنصيحة أرسطو في كتابه « الشعر » حين نصح الشعراء باستخدام الكلمات غير المتداولة وبعض المحسنات ، وطوّع وردزورث بعض منتخبات القصيدة الواقعية الشعبية ، وجعلها محملة بشيخة انفعالية ذات حيوية .

وقد ارتبط ذلك بالحس المسيطر على شعر الشاعر ، والذي يمكن تلخيصه في عنصرين هما : الفكاهة ، واستقبال الشيخوخة والسعادة بها .

« لَدَيَّ أَقْوَالٌ أُخْرَى »

للشاعر فوزي عيسى

قدم الشاعر فوزي عيسى في مجال المكتبة الشعرية ديوانه « لَدَيَّ أَقْوَالٌ أُخْرَى » سنة ١٩٩٠ ، ومن قبل ذلك قدم ديوانه « أحبك رغم أحزاني » سنة ١٩٨٦ ، وهو - بحكم كونه أستاذاً جامعيًا وناقداً - قدّم دراساتٍ أدبية ونقدية متعددة .

الموضوع الشعري :

يدور موضوعه الشعري بين : الوجدانيات ، والمرئية ، والاختراب ، وتصوير الواقع المعاصر .
وينبع الموضوع الشعري عنده من عنوان قصائده ، وجوانب الخطاب الشعري عنده .

ففي مجال الوجدانيات نجد الحب عنده ينحصر منحى موضوعياً يتجاوز حرارة البوح إلى مرارة التعبير عن الواقع ، وقد ينسحب من ميدان الغزل إلى ميدان النقد الاجتماعي ؛ أي أنه ليس حبا رومانسياً غنائياً يرتبط بدفقة اللذات إلى اللذات ، بل قد يكون دفقة اللذات إلى الوطن ، فهو ليس كاماسوترا Kamasutra ؛ أي تلك المجموعة من الحكم عن الحب ، والتي كتبت باللغة السانسكريتية في القرن الرابع الميلادي أو الخامس ، والتي تتضمن تعاليم الزواج والعشاق ، وتعاليم عن التقاليد واستخدامات الزمن في شكل نثري في معظمها - وإنما هي الوجدان الذي يجمع بين الفردي والجمعي ، الذاتي والموضوعي .

وفي تأمل هذا الجانب الوجداني في شعره ما يجعل منه خطاباً عاماً لا خطاباً خاصاً ، ففي مُفَتِّح قصيدته « عيناك » ، ص ٧٧ :

عيناك يا حبيبتى نذاهتانِ

نتنقل من « النِّدَاهَة » إلى « شهرزاد » إلى « الفارس » :

عيناك فارسان

و « السيف » ، و « السهام » ، و « الحمى » ، و « رَجْمُ الكافر » ، و « القلعة » .

ومن هذا المعجم الذي يوسع دائرة الخطاب الشعري يستخدم الشاعر التضمين وينشد قول

شاعر حكيم :

« مَنْ وَلِيَّ فِي أُمَّ أَمْرًا وَلَمْ يَحْدِلْ
يُحْزَلْ

إلا لحاظ الرشا الأكحل »

وإذا تركنا العنين هنا وجدناها في قصيدة وجدانية أخرى هي « وقبلك عشت منفيا » -
ص ٣٥ ، حيث المواجهة بين كاف المخاطبة وباء المتكلم :

« هما عيناك بأثلقان في ليلي »

وكما انتقل هناك بين رموز معينة ينتقل هنا بين رموز :

الصحراء - الغيث ، الترحال - السفر

ومستويات الضمير :

عيناك - أياي - زادي - هدني - قدرتي - قبلك - عيني - شفتي .

وتكتمل النظرة الوجدانية في القصيدة الثالثة التي تمزج بين الوجد الذاتي والوجد
الموضوعي كما يبدو في عنوان « الإسكندرية دائما » - ص ٥٣ ، فهو يقول لها :

أحبك والحب لو تعلمين

ربيع القلوب ونور المقل

حتى ينتهي إلى نتيجة تتواءم مع العنوان :

وكل البلاد - سيواك - كلل

وإذا تأملنا مستويات النّهي والأمر والضمائر في الغياب : هو وهي ، والخطاب : الكاف
والنّهي .

نجد ذلك في كاف المخاطبة من قصيدة « احتواء » - ص ٢١ ،

أنتك - وحين رأيتك - إليك - سأعطيك - عينك - عليك .

والنّهي : لا توصدي - لا تُكبرني - فلا تَحُلِّيْني

والأمر : فَمَدِّي يَتَلَكَّ .

أما قصيدة « مقاطع من رسالة حزينة » - ص ٤٣ فنجد :

النساء : يا سيدي (مكررة) .

والأمر : فلتتنازل ، ولتقبيره .

وكاف الخطاب : أحبتك .

والمدينة عنده تنطلق من هذا الوجد المحتمل في قصيدته « الإسكندرية دائماً » وهو وجد
يمزج بين اللقاء والاختراب :

وحن يحاصرني الاختراب

أعائقُ في مقلتيكِ الأمل

وهذا الاختراب يُطل بوجهه عنواناً لقصيدة - ص ٣٩ ، « فيها المدينة تسكن القلب » :

والبلاد التي تسكن القلب

قد أسلمت رأسها للرغام

ويقف السؤال في مفتتح القصيدة علامة بارزة على الاختراب جامعاً بين رموز متناقضة من
الطير :

كيف للقلب أن يعرف الابتسام ؟

(وهو يجمع بين الاستفهام وقطع همزة الوصل ليرفع صوته) :

والصقور ترُوع سربَ الحمام

والخفافيش ترنع وَسَطَ الظلام

والعصافير تهجر أوكارها لبلادٍ

تُرجَى لديها بقايا طعام

حتى يصل إلى :

الزمان الرديء

والصفقات المُرِية والقمر

والردة الجاهلية والإنهزام (يقطع همزة الوصل أيضاً) .

وهو يطرح يوتوبيا في المدينة الحلم هروباً من هذا الواقع :

وقد عشت تحلم بالدفء

بالمَدَن البَابِلِيَّة

أدمنت لونا غريباً من الحلم

وهو في ذلك يحاول مواجهة التناقضات بين الخصام والوئام تُطِيلُ الغربة في مدينته :

يموت غريباً

تشبَّعه قهقهات اللُغَام

وينادي مدينته (ص ٢٨) بلفظ صريح ، وتكون طَلَيْطَلَة مستوحاة من الماضي رمزاً للحاضر،

وإذا كانت هناك « مدائن الدخان » ، ص ٩٦ ، فهناك :

يفتح المدائن المنبئة شرقاً وغرباً

بالرغم من « تُتَكَرَّبِي المدائن » ، ص ٧٢ .

على أن الحلم لا يكون باسترجاع المدينة على أَسِنَّة الرماح ، فسيبان أن يكون الرجوع

بالسلم أو بالحرب :

« فهل يعود يا مدينتي وفي يديه سيفه وسَبَّله ؟ »

وتقف المدينة « الحلم » في مواجهة « الاغتراب » بدءاً من طَلَيْطَلَة (ص ٢٧ وما بعدها) ،

حتى الحلم بالمَدَن البَابِلِيَّة تلك التي تمثل :

« لونا غريباً من الحلم »

وقد يبدأ حلم العودة للمدينة من المنازل (ص ٢١) :

« فكلُّ المنازل قد أوصيتْ بالأَمِينَةِ أبوابها »

أو من السَّرَاب (ص ٦٣) :

« وحين رأيتك خلطت السراب البعيد »

أو الميادين - ص ٦٣ ، أو الشوارع ، والأزقة ، والحوادث ، أو من معالم مصر :
النيل ، والأهرام ، وأبو الهول - ص ٦٣ ، أو من المدينة الأم - الإسكندرية - ص ٥٣ :
« وكلُّ البلادِ سيواها طلل »

ومنها يعلو بإفئاق البحر في لغة الشاعر في ديوانه :

« وجهك الحزين غاضاً ماؤه ، وجفَّت الخريف جَدْوَلُهُ » و « الطوفان » ص ٤٤ ،
« وبحر ليس له شَطَّان » ص ٤٤ ، « وسألت البحر والأمواج » ص ٥٠ ، و « الموائى » ص
٧٢ .

وهكذا تتجسد لكل شاعر مدينته طموحاً للنماذج العليا لديه ، وتحقيقاً لما رآه « رولان
بارث » في الحلم ، إذ يضع الحلم تحت الضوء مشاعر أخلاقية رهيبة رهافة قصوى . بل
ميثاقية ، ويدعم المعاني الإنسانية ، وله منطق واسع ، مترابط ارتباطاً رهيماً ، إنه يجعل ما ليس
فيّ وما ليس أجيباً عني يتكلم ^(١١٠) .

ولأن الحلم ^(١١١) هروب من الواقع كان الواقع غربة ، وتمضي الغربة في قصائده « مقاطع
من رسالة حزينة » ^(١١٢) - ص ٤٤ :

الغريبان - اللؤيان - زمن جَهْم - الأهوال - الطوفان - تطاردنا الأحزان - كهف
النسيان - والحرية بين :

الموت أو الإحصار ، أو بين النار وبين النار

وكما كانت الإسكندرية في قصيدة بعنوانها ، كانت مصر في قصيدة « مكاشفة » -
ص ٨١ :

رأيتها تخونني

من ألف عام أو يزيد

تضاجع الملوك واللصوص والعبيد

أراك رثة الثياب

هتكة الإغرار

.....

وعند بابك الثعالب المراوغة

ويضمن قصيدته حاشية من المتنبى :

نانت نواطير مصر عن ثعالبها وقد يثمن فما تغني العناقيد

ومن المهم التنويه بدور ضميري الغائب والمخاطبة ، والمقصود فيهما - معاً - مصر مدينة الشاعر السلبية المسلوقة من غير أنبائها ، ثم يكون الاستفهام الوعظي المباشر في ختام القصيدة :

فهل تراك - بعد - تبصرين شحلين ؟

وليته ما صباه

وتدور قصيدة « يقولون » - ص ٨٩ في فلك مصر السابق أيضاً . وتطل مدائن الدخان والدمى في قصيدته « تداعيات ديك الجن » - ص ٩٦ ، والسفان المحطمة أو المحترقة في « الطريق إلى طليطلة » - ص ١٢٨ ، وتكون طليطلة هي العالم العربي الآن .

هكذا يدلف من المدينة والاغتراب - معاً - إلى صورة الواقع المعاصر ، تماماً كما نجدتها في قصائده الوجدانية ؛ ففي الجانبين نجد نقد الواقع نقداً واضحاً ، كما نجد الإسقاط التاريخي باللجوء إلى الماضي لتصوير الواقع ومرارته ، فهو ينتقل من الواقع الوطني المعاصر الصريح في قصائده المزاجية بين المباشرة والتلميح : « الحجارة » - ص ٥٧ ، و « الحصار » - ص ٦٨ ، و « مكاشفة » - ص ٨١ ، و « يقولون » ص ٨٦ إلى الماضي في :

« أقوال أخرى للحلاج » - ص ٧١ ، وعنوان الديوان : « لدي أقوال أخرى » ، و « تداعيات ديك الجن » - ص ٩٥ ، و « دَعِ الآن ذكر الدُمى » - ص ١٠٣ .

كما نجد لجوء الشاعر إلى رمز (الحلاج) ، حيث استدعاء محاكمته الشهيرة في حديث عن التوقيع بالأحرف الأولى على خريطتنا وإياحتها للذئب ، ومع رمز الحلاج يأتي المخزون الديني من القرآن الكريم :

أندركم يوماً حيوساً يا بني قومي

فهل تُفني النذر

ولجوء الشاعر إلى رمز : ذئك الجن ، والعشائر ، والمخزون التراثي من الشعر العربي القديم :

- أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريمة وسداد لفر
- حديث خرافة يا أم حَمْرُو
- أرى تحت الرمسد وميض نار
- يا آل حِمص توقعوا من نارها
- ويوشك أن يكون له حزام
- خِزْبًا يحلّ عليكم و زبالا

ولجوء الشاعر إلى رمز : امرئ القيس الملك الضليل ذي القروح في رحلة بحثه عن ملكه الضائع بعد مقتل أبيه الملك مصنراً قصيدته بقوله امرئ القيس في أوج محتته وهوانه :

بكى صاحبي لما رأى النرب دونه ... إلخ (ص ١٠٣)

وفي القصيدة نفسها ينتقل إلى رمز : يوسف وقايل .

حتى تنتهي القصيدة بالمباشرة والخطابية المقبولة في هذا الصدد :

فإمّا نكون أسودّ العرين وإمّا نصيرُ كأنّ لم يكن

وفي قصيدة « الطريق إلى طليطلة » - ص ٢٧ نجد رموز :

طارق ، والسيوف الكلية ، والخيول ، والقيود ، والسفائن المحروقة . وفي قصيدة « الجواد الذي كبا » - ص ٢٩ :

يكفيننا رمز الجواد حيث يكون الجواد المريض هو الوطن العربي ولا شفاء إلا من السماء بعد أن أعمله المماليك .

هكذا يدور الموضوع بين مصر (ص ٨١) ، والعرب (ص ٨٩ ، ١٠٣) ، وفيه نجد توظيف الاستيحاء التراثي ، حتى ليصدق على الشاعر قولهم : إن النص لوحة فسيفساء ، وإنه تشرب أو تحويل أو امتصاص لنصوص أخرى ، على نحو ما يقال في « النصوص المتداخلة » (١١٣) ، ذلك أن النص ليس ذاتاً مستقلة ، بل هو سلسلة من العلاقات مع نصوص غيره .

على أن توظيف التراث عند شاعرنا يقوم على فلسفة ذات أركان ثلاثة متعاقبة هي :

« لدى أقوال أخرى ، للشاعر فوزي عيسى ١٠٥ »

الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، أما الهدف الغني فهو نقد الواقع وكشفه والثورة عليه ، والتطلع إلى المستقبل بما في ذلك من تطلع إلى المدينة الحلم .

أما المفتاح ، فهو الصبر :

أيوب - طارق - السماء - رموز الطيور .

وقد بدأ ذلك في ستة مواقف في القصائد الآتية :

١- « احتواء » ، ص ٢١-٢٣ وهي أولى قصائد الديوان ، حيث : أيوب ، وحب العذرين ، وهما قمتان في الصبر ، وجراح النبيين ، وكل عذاب المحبين ، وألتمس البرء إذ مسني الضر ، ثم : الجواد المظلم ، والخيول ، والكّر والفرّ ، ونفاث الطير .

٢- « الطريق إلى طليطلة » ، ص ٢٧-٢٨ ، حيث العودة للخيال والسيف ، أما طليطلة فهي العالم العربي المهزوم السليب ، أما طارق فهو الأمل في العودة ، ولعله - في ماضيه - رمز المستقبل :

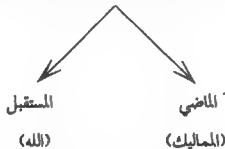
« غير أن يعود طارق فيجمع الكتاب الملهلة

ويحرق السفائن التي تأكلت »

مع مراعاة مدلول الحرب والسلام في :

« وفي يديه سيفه وسبيله »

٣- و « الجواد الذي كبا » ، ص ٣١-٣٥ حيث المماليك ، والجواد الملقى في الجُب (قصة يوسف عليه السلام) ، والحية الرقطاء ، والجواد أدركته الشيوخوخة ، ومستطلق عليه رصاصات (يذكرنا بالخيال الميري) ، والفحص أثبتت مرضه ، ولا أمل إلا في السماء ، هكذا كان الواقع حين :



٤- « الحضارة » ، ص ٦٧-٦٨ حيث المضمار الوطني : فلسطين ، والقدس ، وختامها :

أ : « آه يا أتباعَ حمسي ومحمد » (الماضي المسحوق)

ب : « أنتِ يا قلص جراحَ تتجدد » (الواقع المعاصر)

ج : « فمتى الفجر بأعتابك يولد » (المستقبل)

٥- « أقوال أخرى للحلاج » ، ص ٧١-٧٤ هنا الإسقاط والقناع ، وفيها نرى التحقيق والمفلات ، وضمير المتكلم ، والحوار - كما قدمنا - وظواهر : الجملة الحالية ، والذاتاب ، والاستفهام - كما قدمنا أيضا - واستيعاء النص القرآني :

« لا تبقي إذا ما الليل طال ولا تَلُرْ » ص ٧٤

قال تعالى : « وما أدراك ما مَنَّارٌ لا بُقِي ولا تَلُرْ » المذثر ٢٨ .

« أنثرتكم يوما حوسا يا بني قومي فهل تُغني النُّر » ؟ ص ٧٤ .

قال تعالى : « أنثرتكم صاعقةً مثلَ صاعقةِ عاد وثمود » فصلت ١٣ ، والليل ١٤ ، وتكررت النذر في : الأحقاف ٢١ ، والنجم ٥٦ ، والفجر في آيات عديدة .

يستوحى الشاعر - إذا - النبي صالِح عليه السلام ، والحلاج ، والشاعر العربي القديم .

٦- « تداعيات ديك الجن » - ص ٩٥ ، أما ديك الجن فهو عبد السلام بن رغبان (٧٧٧ م - ٨٤٩ م) ، ولد في حمص ، وهو من شعراء الشعوبية وكان يفخر على العرب ، وكان متشيعا ، وقد رثي الحسين - رضي الله عنه - كثيرا . وفي هذا النص نجد « ليلى » ونجد « العشاير » ، و « حمص » ، والاستشهاد بالشعر - كما قدمنا .

ومع إيماننا أن لكل شاعر لفته ، نؤمن بتداخل النصوص وتضافرها وتفاعلها ، إذ لم يقتصر شاعرنا على شعر المرحلة التراثية حيث رأينا في شعره ولغة صدى الشعراء المعاصرين حيث أبو سنة القائل : « تفضي إلى الوهم والمستحيل » ، ويقول شاعرنا :

« آه يا قلبي المستهام » ص ٣٩ ، و « الزمان الرديء » ص ٣٩ ، و « أدمنت لونا غريبا من الحلم بالمستحيلات » ، و « أن نختر ما بين الموت بأيدينا أو بين برائين الإعصار » ص ٤٥ ، وكأنه أبو سنة في قصيدة « النور » ، أو قوله : ما بين الجنة والنار .

كما رأينا صدى لغة نزار قباني في قوله :

« وكلانا يعرف أن هوانا بحر ليس له شطآن » ، ص ٤٤ .

« لدى أقوال أخرى ، للشاعر فزوي عيسى ١٠٧ »

رموز الحيوانات والطيور والأعلام وصلتها بالموضوع الشعري :

هناك ارتباط شديد بين هذه الرموز والموضوع الشعري عند شاعرنا بجانبى الاغتراب ، والهيم الوطني .

فعلى مستوى رموز الحيوانات والطيور نجدها تميل إلى صيغة الجمع أكثر من ميلها إلى صيغة المفرد ، وهي :

الجنود : (ص ٢٢ ، ٢٧ ، ٣١) ، والخيول : (ص ٢٢ ، ٢٧) ، والنسور : (ص ٣٩) ،
والحية : (ص ٣١) ، والأفاعي : (ص ١٠٨) ، والخفافيش : (ص ٣٩) ، والعصافير : (ص ٣٩) ،
والصقور : (ص ١٠٨) ، والغريان : (ص ٤٤) ، والذئبان : (ص ٤٣) ، والذئاب :
(ص ٧٣ ، ١٠٧) ، والثعالب (ص ٨٥) ، وعلى مستوى المفرد الذئب (ص ٧٣) .

وأكثرها الذئبان والذئاب وهي في ثلاث قصائد كلها مرتبطة بمصر . وعلى مستوى
الأعلام نجد من الشخصيات :

طارق وعودته (ص ٢٧ ، ٢٨) ، وامرئ القيس وتوظيف مقولته الشهيرة (ص ١٠٣) ، ولم
يهشمس الإله ، والحلاج وتوظيف محاكته (ص ٦٩) ، وديك الجن (ص ٩٣) ، وصلاح
الدين (ص ٥٧) ، ومن المدن :

الإسكندرية (ص ٥١) ، وطليطلة وضياعها (ص ٣١) ، وحطين (ص ٥٧) ، ومن
الممالك : الماليك (ص ٣١) .

المعنى بين المباشرة والتوالد :

يتعدد المعنى بين : معنى مباشر صريح ، وآخر غير صريح فيه من الإيحاء والتلويح ، وعطاء
الباطن ما يسمح بالتوالد والتكاثر ، وتعدد العلاقات الداخلية .

وعند شاعرنا نلتقي الجانبين : المباشر ، وغير المباشر من معنى موح أو رامز ، وتأتي المباشرة
- غالباً - في نهاية قصائده كأنها الحكمة المنشودة أو العبرة المبتغاة ، من ذلك ختام قصيدة
« أسئلة » ص ٥٠ :

فأوماً إنه القدر !!

وختام قصيدة « ودع الآن ذكر النعي » (ص ١٠٨) :

فأما نكون أسودَّ الترهيز وإمّا نصيرُ كأن لم يكن

وهي مباشرة اقتضتها طبيعة الموضوع ، حيث ضياع الوطن . وهناك قصائد مباشرة اقتضتها طبيعتها ، مثل قصيدة « إلى طفل شهير من أطفال الحجارة » - ص ٥٧ .

لكن الديوان - بوجه عام - يوظف الرمز ، والاستيحاء والإيهام . ويتكون الخطاب الشعري بين : توظيف الاستفهام ، والجملة الحالية ، والتقديم والتأخير ، ومحولات الهمزة من القطع إلى الوصل أو العكس ، والحوار والإيقاع .

الاستفهام :

يفرد الشاعر قصيدة بأكملها عنوانها « أسئلة » ص ٤٧ حيث اتجه بأسئلة إلى الليل ، والروضة والبحر ، هذه الأسئلة هي :

* لماذا يأفل القمر ؟ وكأنه يستوحى حيرة أبي الأنبياء إبراهيم .

* لماذا تسقط الأوراق والزهر ؟

* لماذا يرحل الأحباب لا يبقى لهم أثر ؟

كان السؤال الموجه إلى الليل عن القمر وحال الشاعر أن أحلامه تكتعب .

وكان السؤال الموجه إلى الروض عن الزهر ، وحال الشاعر أن الأشجار تنتحب .

وكان السؤال الموجه إلى البحر عن الرحيل ، ورحيل الأحباب ، وحال الشاعر أن الأمواج تصطبخب .

وتعددت أدوات الاستفهام بين :

كيف - هل - لماذا - متى - الهمزة

بالصفحات (٢٧ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٨٥)

ويكثر الاستفهام في آخر القصيدة ، ويكون بمثابة تلخيص محتواها ، أو إبراز مضمونها ، كما يكثر من مُفتّحتها ، ومن أمثلة ذلك إلى جانب ما قدمنا :

* وهل ينجو المحب إذا رماه بسهمه القدر ؟

* هل الحب يكفي لتعبير درب المستحيلات ؟

« لدي أقوال أخرى : للشاعر فوزي صبي ١٠٩

* أم تراه يضل الطريق ، يموت غريباً تشيعه قهقهات اللعاب ؟

* كيف تمتد هذا الزمان الرديء ؟

* فمتى الفجر بأعتابك يولد ؟ (في آخر قصيدة « الحصار » ص ٦٨)

* أليديك يا حلاج أقوال آخر ؟ (تتكرر في قصيدة الحلاج ثلاث مرات ، ص ٧١-٧٣ ، حتى تختتم القصيدة بالاستفهام) .

* وهل يطيق بعاده في القيد حر ؟

ومن الأسئلة في مفتاح القصيدة « اختراب » ص ٣٩ :

* كيف للقلب أن يعرف الابتسام ؟

و « الطريق إلى طليطلة » ص ٢٧ :

* من أين نبدأ المسير يا طليطلة ؟

* من أين نبدأ المسير ؟

وبداية قصيدة « أسئلة »

ومنها في آخر قصيدة « مكاشفة » مخاطباً مصر ، ص ٨٥ :

* فهل تراك - بعدُ - تبصرين تخلفين

توظيف الجملة الحالية :

يوظف الشاعر الجملة الحالية توظيفاً نفسياً ولغظياً كما نرى في هذه الأمثلة :

١- سألت الروض ، والأشجار تنتحب

سألت الليل ، والأحلام تكتب

سألت البحر ، والأمواج تصطبخب

وهي أسئلة تشكل فقرات قصيدة « أسئلة » ، وفيها نلاحظ الجملة الحالية اسمية ، وفيها موافقة لفظية ذات مدلول نفسي ، فمماً ناسب الليل :

الأحلام ، ومما ناسب الروض : الأشجار ، ومما ناسب البحر : الأمواج . وفي كل كانت

الأحلام نكتسب والأشجار تنتحب والأمواج تصطبخب ، وهنا نجد إشار الجملة الفعلية الواصفة للدلالة على الاستمرار كما لا تخفى صفات : الاكتساب والانتخاب ، والاصطبخاب .

(٢) في خرفة التحقيق - والأنواء باهتة -

قال المحقق - وهو ينظر في ضجر - (ثلاث مرات)

فليس يضايق المقتول تمثيل بجمته - إذا هو قد جرد -

وهي جمل معترضة في قصيدة « أقوال أخرى للحلاج » ص ٧٩ . تبين الحالة العامة لخرفة التحقيق ولنفسية المحقق وحالة القتل ، ونلاحظ أن الجملة الحالية هنا أيضاً - اسمية كما نلاحظ أن الجملة الحالية تكون بمثابة الخلفية للمنظر المرئي أو الموسيقى التصويرية المعبرة .

(٣) حتى لا تنهشه - وهو يجرب البید وحيدا

إن علينا - اللحظة - أن تختار (ص ٤٣-٤٥)

تقديم المفعول به :

في إطار ما ذكره علماء النحو والبلاغة من مبررات التقديم وفوائده - نجد تقديم المفعول به فيما يأتي :

وكل المصاييح قد أطفأتها الرياح - ص ٢١

فيرسل ضوءه القمر - ص ٣٥

داعب حوده الوتر - ص ٣٦

حتى لا تنهشه اللؤلؤان - ص ٤٣

تطاردنا الأحزان - ص ٤٤

فليس يضايق المقتول تمثيل بجمته - ص ٧١

هل تعرف الأمن اللثاب - ص ٧٣

وهل يطيق بقاءه في القيد حر - ص ٧٣

في حين يلتزم الترتيب بين الفاعل والمفعول في قوله :

تشكو عروقه المحاليل

وهو حين يقدم المفعول به على الفاعل يدي الاهتمام به ويركز على ما وقع عليه الفعل .

التحول من الوصل إلى القطع :

حين يتحول الشاعر من همزة الوصل إلى همزة القطع - فإن أول أثر ملموس هو الأثر الموسيقي المرتبط بالإيقاع ، لما يحلته القطع من أثر قوي لا يتحقق في الوصل ، من ذلك :

كيف للقلب أن يعرف الابتسام ؟

والردة الجاهلية والإنهزام ؟ (ص ٣٩ ، ٤٠)

وأعتقد أن الشاعر لا يقتصر على الأثر الموسيقي فحسب .

بل يتحداه إلى ما يشبه رفع الصوت ، وزيادة النبر للمساعدة في توصيل رسالة .

والدليل على ذلك أنه لم يجد حاجة إلى هذه المكابدة في موقف آخر فجاءت همزة الوصل

بلا قطع :

نضن أن تجود مرة بالابتسام - ص ٨١ .

الحوار :

قامت قصيدة « أقوال أخرى للحلاج » - ص ٦٩ على الحوار باستحضار غرفة التحقيق

بكامل أوصافها تتخللها الجملة المفتاح :

(قال المحقق ..)

ثم السؤال ، ثم الإجابة الموجزة المعبرة الناقدة العصر والباكية على الحرية والديمقراطية .

وقد ينسب الحوار إلى الغائب : « يقولون » في قصيدة بالعنوان ذاته ، ص ٨٩ ، كما

قد ينسب الحوار للمجهول في قصيدة « الجواد الذي كبا » (ص ٣١) بالجملة المفتاح :

(قيل : ..) ، ثم تختتم الجملة : (قالت الفصوص ..)

وتكون قصيدة « أسئلة » - ص ٤٩ حوارية كلها بجملة تتكرر هي :

(سألت ..)

حتى تختم القصيدة : فأوماً : إنه القدر

كما يصبح « ديك الجن » - ص ٩٥ ، في جمع العشار ، ثم تعدد الأصوات الثلاثة ناطقة بجملة تراثية شهيرة ، أولها :

أضاعوني وأي فتى أضاعوا

ولانيتها : حديث خرافة يا أم عمرو

وناليتها : أرى تحت الرماد

وفي هذا النهج الحوارى الشائع في الديوان في ست قصائد من بين سبع عشرة قصيدة نهج يدعو للتأمل ، فهو يتواتر في عدد لا بأس به ، كما يتكرر في القصيدة الواحدة ، كما يدل على وجود الصوت الآخر الذي يجذب انتباه الشاعر ، ويستثير شاعريته ، كما يدل على الحيوية والحياة والثورة والاحتجاج وديمقراطية الحوار وواحد من النزعة الدرامية .

الموسيقى :

يتصدر المتدارك قائمة بحور الشعر إذ يرد في أربع قصائد بنسبة ٢٢ و ٢٢٪ ، فكل من الرجز والرمل إذ يرد كل منهما ثلاث مرات بنسبة ١٦ و ٦٪ فالوافر والمتقارب إذ يرد كل منهما مرتين بنسبة ١١ و ١١٪ فالخفيف والكامل والطويل إذ يرد كل منها مرة واحدة بنسبة ٥ و ٥٪ .

ومن حيث الدوائر العروضية يميل الشاعر إلى البحور الصافية :

المتدارك ، الرجز ، الرمل ، الوافر ، المتقارب ، الكامل

وتقل البحور الممتزجة : الخفيف والطويل .

وتكون البنية الموسيقية في الديوان جامعة بين القالب الخليلي الكلاسيكي مثل : « الإسكندرية » دائماً ، و « طفل شهيد » ، و « دع الآن ذكرى الدمن » .. وغيرها ، وقالب الشعر الجديد مثل : « تداعيات ديك الجن » ، و « الحصار » ، و « احتواء » ، وغيرها .

كما يتنوع الديوان بين القصيدة والمقطوعة ، وتميل القصيدة بوجه عام إلى الإيجاز

« لدى أقوال أخرى » للشاعر لوردي عيسى ١١٣

والتركيز والتكثيف .

وللتدوير وجود في الديوان مما يولد طول السطر الشعري مثل مطلع قصيدة « الوجوه القبيحة » - ص ٦٣ وفي سائر أبياتها . أمّا القافية فقد تتنوع في القصيدة الواحدة كما هو الحال في قصيدة « الحصار » - ص ٦٧ إذ تتنوع بين : الحاء الساكنة والراء الساكنة والندال الساكنة .

ويلتزم الشاعر بالقافية المحورية بما يقف ضد مقولة مخاصمة الشعر الجديد للقافية مثلما نجد في القوافي : له ص ٢٧ ، ٥٧ ، والهمزة المضمومة ص ٣١ ، والراء المضمومة ص ٣٥ ، ٤١ ، والميم الساكنة المردوفة بالألف ص ٣٩ ، واللام الساكنة ص ٥٣ ، وغيرها .

دراسة في ديوان « أسرار و أنوار »

للشاعر محمد السيد ندا

اختار الشعر المعاصر منهج الصوفيّين نافذة لغوية ووجدانية معاً ، إذ نجد المعجم الصوفي واضحاً في التجربة اللغوية والشعرية ، ومتمثلاً في مضمونها .

ومن عنوان دواوين هذا الشعر وقصائده نهتدي إلى المفاتيح ، فنجد في العنوان (نصاً مختزلاً أو نصاً موازياً) ، سواء أ كان ذلك في عنوان الديوان ، أي النافذة العامة ، أم في عنوان القصيدة ، أي النافذة الخاصة ، أم في العنوان الجانبي للقصيدة أو مقدمتها الشارحة ، أي النافذة الأخص .

وهين أبدينا ديوان « أسرار و أنوار » للشاعر محمد السيد ندا ، وهو الديوان الثالث بين دواوينه الخمسة :

خريف قلب ، وأجراس الليل ، وأشرطة البحار المقمرة ، وبستان القلب الأخضر .

العنوان : النص المختزل أو الموازي :

قليلاً ما نجد اهتماماً بالعنوان ، وقد تناولته في دراسات منذ نحو عشرين عاماً في عناوين قصص محمد عبد الحليم عبد الله ، وعناوين الدواوين والقصائد في كتابي « ديوان الشعر في الأدب العربي » ، وبيّنت لي أن للعنوان وظائف ودلالات ، فهو مظهرٌ للمعنى ، حتى سماه البعض البهو vestibule منه تُلدّف إلى عمق العمل الفني ، كما تبين أن العنوان الفني يكون لصيقاً بالنص ، قد يكون جملة منه كما نرى في تكرار السر والنور في الديوان الذي بين أيدينا ، وتسميته باسم القصيدة الأولى منه ، والعنوان مركز مثير واضح دائماً ، وهنا نجده معطوفاً ومعطوفاً عليه كما نجده منكرأ أي نكرة .

والعنوان الجانبي ، أو المقدمة الشعرية ذات معانٍ ودلالات عدد شاعرنا ، تساعد في تأسيس المعنى وشرح التجربة الشعرية كما رأى كثير من النقاد (استراتيجية العنوان - شعيب خليلي ، الكرمل - العدد ٤٦-١٩٩٢) .

والعنوان في هذا الديوان ذو مكونات ومصادر ، وهي :

١- الصوفية : وهي معظمها ، إذ ترد ١٩ مرة بين ٢٢ قصيدة هي قصائد الديوان مثل :
« بمداومة الشوق يكون الانعتاق » .

٢- الحديث الشريف ، ويورد مرتين ، وينتهي اللغوية تعتمد على أداة الشرط وفعلها : (من)
قال لا إله إلا الله دخل الجنة) .

٣- القرآن الكريم ، ويورد مرة واحدة ، هي فاتحة سورة اقرأ ، وهنا نجد ظهور المعجم الصوفي
في العنوان انساقاً مع ما نراه في الديوان بأسره من تبار صوفي ، كما سنرى .

والبنية اللغوية للعنوان الشعري ذات سمات ، هي :

١- الطول ، وهو معظمها (١٩ مرة) ، ويرجع طولها إلى أنها صوفية شارحة .

٢- الإيجاز في شكل جملة شرطية ، وهي اثنتان من الحديث الشريف كما أسلفنا ،
و واحدة صوفية .

٣- تكرار كلمة (طوبى) في شكل حكمة (٤ مرات) ، ومنها قرار : « طوبى لمن كملت
له صور الجمال ، وتسابقت من أجله رتب الكمال » .

٤- تعدد مكوناته بين : الزمن (الليل) ، والروح (الله) ، والنسبات (الزهرة والوردة) ،
والفضاء (الكون) ، والشم (عطر بستان) ، والصوت (الأذكار) .

٥- صلة بعض القصائد بالعنوان الرئيسي للديوان ، مثل قصائد :

« أسرار وأنوار » ، و « يؤنسني علم الله » ، و « دورة الأنوار » ، و « مَنْ » ، و
« النور لا النيران » ، و « في أي ليل » ، و « الظلمة والنور حروف » ، و « السر » ، و
« هل روح الزهرة صورتها » .

الصوفية والمعجم الصوفي :

ينقلنا هذا المدخل في الحديث عن العنوان إلى الاتجاه الفعلي للديوان ، وهو الاتجاه
الصوفي ؛ إذ يدور الديوان حول مثلث قمته وغايته : الحقيقة ، وطريقه وخطواته : النور



والأسرار . ولا يغيب عن قارئ الديوان قراءة الإهداء ليهديه إلى هذا المثلث ، كما لا يغيب عنا عنوان الديوان وفهم مدلول سر الأسرار عند الصوفية ، وهو ما انفرد به الحق عن العبد ، كان البحث عن الحقيقة هما مسيطراً يبدأ من السؤال في عنوان قصيدة : « هل روح الزهرة صورتها » :

هل ظل الزهرة صورتها ؟ أم أن الظل حقيقتها ، ولماذا نطلق في الكون الأسماء .

ونمضي مع : أصل الأشياء ، والحقيقة ، والسير ، والسؤال :

* تسألني الطفلة ذات الإشراق / يا أبت من رب الكون ؟

* فكيف وأين إلهي المقر ؟

* فإن الملائكة الأيمن / وعيش السلام انتظاري / وأطمع أن تسكن الروح دار المقر .

وهو سؤال ، وإن ذكرنا بربايعات الخيام ، وتسائلات إيليا أبو ماضي ، إلا أنه سؤال المشوق إلى الحقيقة وهي عند الصوفي دار المقر .

وهل لذلك صلة بشيوع حرف النون في مواقع بعينها : وروحي نصف / وجسمي نصف / فلا أنا طرت / ولا أنا سرت على قدمين / ولم أعرف الآن / هل آن / أو أين أين ؟ / طليق سجين أنا / ألتشي بمعالي .

وهو شيوع يدكرنا بإحياء جملة : كن فيكون ، والنون عند الصوفية : علم الإجمال . كما يجعلنا نتنبه إلى رموز مثل :

رمز المرأة : عش الخلوة بالحق / فقام / يصقل المرأة / ذكرًا وصفاء .

ورمز العصفور : الدنيا دونك يا عصفور

ورمز النور ، وهو ذو دلالة مهمة عند الصوفية ، أشار إليها العنوان الجاني في قصيدة « لو

كان ذكرك وردة » ، يقول :

« للحواس الخمس بصائر تبدل مواقعها حسب مقتضى الحال ، لأن مصدر حسها وبصرها النور الذي في الصدور » .

ذلك أن الرؤية ، كما ذكر الراغب الأصفهاني في « مفردات القرآن » : هي إدراك المرئي ، غير أن ذلك أضرب هي :

١- الرؤية بالحاسة مثل : لتروُنَ الجمجم .

٢- الرؤية بالوهم والتخيل : أرى أن زينا متطلق .

٣- الرؤية بالتفكير : إني أرى ما لا ترون .

٤- الرؤية بالعقل : ما كذب الفؤاد ما رأى .

أما الرؤية عند الصوفية ، فهي المشاهدة بالبصر لا بالبصيرة ، أما عند شاعرنا فإن « النور الذي في الصدور » ، هو ما يراه الفؤاد ويكذبه أو يصدقه ، والنور عند الصوفية : كل وارد إلهي يطرد الكون عن القلب :

- فلما شربت الرؤى والظلال هتفت وحقك ما أروعه وتكون قصيدة « دورة الأنوار » ذات أهمية ، ففيها :

الخيمة الزرقاء ، والمصباح ، والنجم ، والبدر ، وفي خيمتي أنوار . وفي غيرها : جزيرة أنوار ، وخيمة نور ، وهالة إشراق ، ودفق النور ، ومدد من الأنوار ، والنور أشرقا ، نور الحقيقة ، وطيف نجم الهدى ، فأحتضن النور وصلأ وحبا ، وأسطع نوراً ، وروحي من النور ، ونوراً ونجوى ، والعناق النور ، والكون كتاب مفتوح عطر المعرفة النورانية ، وفي مجال الضوء ، وأسكنني صفاء النور . كما نجد قصيدته « الظلمة والنور » حيث : المعرفة النورانية ، والظلمة والنور حروف ، وفي ختام دورة الأنوار :

- واقراً حروف النور / في سورة الرحمن

والغريب أن قصيدة العنوان خلّت من لفظي : نور أو نار .

وقد أشرنا من قبل إلى أهمية النور عند الصوفية ، وقد انشغل الشراح بمعاني : الزيت والنور

والنار ، والشجرة الزيتونة ، والمشكاة في قول الله تعالى ، وقالوا إن الشجرة الزيتونة شبيهة بالفكرة لأنها قابلة للنور بذاتها .

أمّا الزيت فشيبة بالحدث ، وهكذا شرح ابن سينا رموز الزيت المضيء ، والنور على النور ، والمصباح أي العقل بالفعل ، والنار أي العقل الفعال ، كما شرح نصير الدين الطوسي المشكاة التي هي العقل الهولاني .

وذلك كله مرتبط عند الصوفية بالعشق الذي هو في الدنيا : عشق وشوق ، وفي الآخرة : عشق فقط ، وله درجات حسب درجات الزاهد والعارف .

والرؤية التي في الصنوبر هذه ساقط الشاعر إلى مثل ما نراه لدى الرومانسيين من ترأسل الحواسّ والمدركات مثل :

* ويشرني العطر في الورد طلا

* فلما شَرِبْتُ الرُّؤْيَ والظُّلَالَ هَتَفْتُ وَحَقَّقْتُ مَا أَرَوَعَهُ

* تصبو الأنغام مع الألوان نشيداً عطريّ التسبيح .

* إذا كان الأريج اللونَ أنظره / أو أنّ اللون من روح الأريج أشمه / فأتوه في حَبَقٍ من اللون البهيج .

فهنا نجد حقولاً للمعنى بين :

الرؤى بين البصر والبصيرة ، والشم حيث : الأريج والعطر والمبق ، والدوق : الشرب ، والسمع : الأنغام ، والبصر : اللون .

فهذا التراسل بين المدركات والحواسّ وسّع من دائرة اللون فجعلها مشموماً ، كما جعلها رائحة : تنفرد لوناً رائحة أو تتبدل ألوان من نغم وعطور / وضياء يفترش النّيجور .

* فاكهة من كل الألوان / دقق النور / وتلون الأزهار في ربواتها وعند الصوفية أن التلون : تنقّل العبد في أحواله ، وهو مقام من المقامات .

وهكذا يرتبط اللون بالشم والفاكهة والسماء والزهر ، ويكون للون الأبيض المكان المقدّم ؛ إذ هو رمز الصفاء والنقاء .

معجم الشاعر :

قلنا إن ثلاثي : الحقيقة ، والنور ، والأسرار ، هو محور التجربة الشعرية عند شاعرنا محمد السيد ندا ، والآن نقف أمام المعجم الشعري عنده ، ونجده صوفيا خالصا ، يدور أكثره حول :

النور ، والأسرار ، والبستان ، وما البستان إلا الحقيقة والمقر . وأكثر الألفاظ هي : النور والأنوار ، تشيع شيوعا واضحا ، وتليها كلمة : البستان ، أي دار المقر ، تليها كلمة الأسرار .

ثم نجد شيوعا بدرجة أقل من شيوع هذه الكلمات في الكلمات الآتية :

الذكر والأذكار ، الوجود ، الطير ، الرب ، الزهور والورود ، الحقيقة ، التسبيح ، الدعاء ، الخطوة ، الخلوة ، المرهد والورود ، الروح ، الصحو ، قصر القرب ، الوصل ، الرهان ، الهم والغم ، القرب ، الحال ، الشيخ ، علم الله ، الإشراق ، عين اليقين ، الروح والجسد ، القدوس ، الزمن الأبدي ، الذات ، العتبات ، باب ، الأحكام ، الاشتغال ، دار المقر ، البصيرة ، المعرفة الربانية ، فلك الأنوار .

ومن سيطرة كلمة البستان هنا نجد ديوانه الآخر (بستان من القلب الأخضر) . وهذا المعجم الصوفي عنده جدير بالتأمل عند قراءة الديوان ، من ذلك أنه في ديوانه الآخر يقول لأحد أقربائه :

صوفي أنت ولا تدرك أنك من أرباب الأحوال / حَضَرْتُكَ الْحُبُّ وَوَدَّكَ لِرِضَاءِ الْأَحْبَابِ .

وفي تأمل معاني مصطلحات الصوفية كما أوردها البجرجاني (٧٤٠-٨١٦ هـ) في آخر كتابه (التعريفات - الحلبي ، ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ ، ص ٣٣٣) نقلا عن « الفتوحات المكية » لابن عربي ، نجد من بعض ما ورد في الديوان الذي بين أيدينا مصطلحات صوفية لها أهميتها مثل :

الوارد : وهو ما يرد على القلب من خواطر محمودة بلا تعمل .

والتجلي : وهو ما يتكشف للقلب من أنوار الغيوب .

والخال : وهو ما يرد على القلب بلا تعمّد .

والمرهد : وهو المتجرد عن إرادته ، وقال أبو حامد : هو الذي تُفْح له باب الأسماء ودخل في

١٢٠ دراسة في ديوان « أسرار وأنوار »

جملة المتوصلين إلى الله بالاسم .

والمقام : عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام .

والحقيقة : وهي سلب آثار أوصافك عنك بأوصافه بأنه الفاعل بك فيك منك لا أنت .

والسر : سر العلم بإزاء حقيقة العالم به ، وسر الحال بإزاء معرفة مراد الله فيه ، وسر الحقيقة ما تقع به الإشارة .

والستر : ما يستر عما يضيئك ، وقيل غطاء الكون .

والخلوة : وهي محادثة السر مع الحق .

وهذه المفردات مع غيرها مفتاح فهم التجربة الشعرية في ديوان « أسرار وأنوار » للشاعر

محمد السيد ندا لشيوعها فيه .

محمد عبد القادر و ديوانه الشعبي « طرح البحر »

تطور جديد في شعر العامية يتخلق على ضفاف شاعرية الشاعر البورسعيدى محمد عبد القادر في ديوانه « طرح البحر » ، في إضافة شعرية جديدة لحركة الشعر الشعبي في بورسعيد ، وحركة الشعر الشعبي في مصر .

يدور الموضوع الشعري عند محمد عبد القادر حول محور يمكن إيجاز القول فيه بأنه (الجلور) ؛ ذلك أنه - مثل أي شاعر حكيم - مولع بالتأصيل والامتداد في الثربة بعناد وإصرار ، بحثًا عن الجلور ، جلور بيئته الأليمة لديه ؛ بيئة بورسعيد ، في إطار البيئة الكبرى ؛ بيئة مصر ، بل بيئة الإنسان في كل مكان .

وحين يصل إلى (الجلور) في بيئة بورسعيد تجده في مفتتح الديوان يكشف اللثام عن مصرية الملامح في مواجهة العناصر الدخيلة :

من « اللكنة الفرسي » ، و « ماشية الجند التراكوه »

وفي إطار الجبروت والقهر حيث :

السفرة صخرة فوق صدورنا ..

من بدايات التعارف لانتهايات التألف

وإذا كانت هذه البداية الحديثة لبورسعيد ، فإن هناك حياة تراثية لها تؤصل معنى البيئة وتوغلها في التاريخ حيث تنيس :

تنيس كان فيها الناس

بتحب لبعض الخير

هكذا يضع أيدنا في البداية على ملامح رؤيته الشعرية والفكرية معاً ، حيث ينبهنا إلى أهمية الجلور ، سواء أ كانت في العصر الحديث أو العصر التراثي لمدينة دخلت التاريخ ، وأحبها شاعرنا وهام بها هياماً جعله يستحضر حركة البيئة ، وصوتها ، ولونها ، ومذاقها ،

ملتفتاً لمظاهر التغير فيها ، من خلال موازنات فنية ذكية وإعية ، بين قديم شفاف صادق شريف نقي ، وحديث تتبدل فيه كثير من القيم ، وتتغير كثير من المعايير ، وهو بين هذا وذاك .

(لا ينسى أن بورسعيد هيّة البحر الأبيض المتوسط) ، ومن أجل هذا سمي ديوانه « طرح البحر » ، تأصيلاً للمكان وتحديدًا للزمان ، وتأكيذاً للهويّة :

« أنا هيكل أُمي على جلد أبوي »

والشاعر لا يقع في الموازنة بين قديم وحديث ، لأن ذلك ليس هدفاً مقصوداً لذاته ، بل إن النقد الشاعري والتهكم الفني ، والاحتجاج الواعي هو القصد والغاية ؛ لذا نراه ملتفتاً إلى المظاهر الحديثة في البيئة ، ومن وراء ذلك نجد فكرة يفكر ، ورأيًا يعلو صوته ، وحكمة تتجسد كجُجكم الفلاسفة والصوفية ، وفي (بانوراما) حضارية وفكرية تحكي مسيرة ، وكلها حاً ، ومواقف ، ووجهات نظر :

« السخرة ، والكراهاج ، والغربة ، والصياد ، وكنيس ، والخديو ، والسواري ، والفنارة ، والصلودي ، وأرجينا ، وبالأس ، وأسماء ، وأعلام ، وحارات ، والفرما ، وأشتوم ، وبيللوز ، وبحر الجميل ، والسباح ، واللبي ، وحارة العيد ، والطيارات الورقية ، والبطلاني ، والبشنتين ، والمآذن ، والبرديه ، وخوفو ، وأبو الهول ، والهرم ، إلخ » .

حتى يصل إلى معارك البقاء وما صحبها في هجرة خارج المدينة :

ثلاث هجرات - هجرة وكنا ضعاف ساعدتنا

وهجرة وجينا نخاف عابيتنا

وهجرة فيها طولنا .. سامحتنا

ولا ينبغي عن باله المكونات البشرية للبيئة البورسعيدية والابن البورسعيدية :

هاللو الشراقوه - جونا المنازله .. صارت موّده الدنيا زابطه .. يا جدي ناسب من الدمايطه .. قصوا المدينة - نص لجدودي - ونص ثاني خارج حدودي فيه اليهودي ، وبيا الإيطالي جنب الجريجوي والرأسمالي .

منذ نواة المدينة ، التي كبرت شيئاً فشيئاً :

وابني لنا دوره - ويكره تكبر وتبقي حاره

وقمتي يا مينة سعيد الجديدة

حتى يصل إلى الوعاء الأعم ، وهو المصرية :

. مصري أنا - وتوب الصديق بارتاح له ويرتاحلي

بما فيها من ملامح الأصالة والنقاء ومنزلة الجد في الأسرة ونموذج المرأة المحبوبة التي هي
مصر :

وأحبك تبقي سناره

وطعمك حب مش حرمان

في كل مكان من الدنيا .. تلاقي الناس بتشعلق ف أوطانها

وانا بلدي يطول عمري .. ما دلم شايط في أقطانها ..

حتى يصل إلى صورة المرأة المصرية الأصيلة :

وانا ابن الوليّه

اللي تحب وتبخر

وتغسل وتطيخ

وتولدنا واقفه بدون قيصريه

وهكذا يتدفق الموضوع الشعري عند الشاعر البورسعيدي محمد عبد القادر واعياً ، عميقاً ،

موحياً ، دالاً ، متنوّع الصّور بين :

اللقاء - الميلاد - السبوع - الرهاية .

وفي تأمل هذه العناوانات ما يتجه إلى محور الموضوع الشعري عنده الموعّل في الجدور ، في
مرأة الحاضر والمستقبل ؛ ولهذا نراه يتجه للسؤال حيناً ، والتقرير حيناً حول الهويّة :

أنا مين - صياد بحر الجميل - ذكرى من الذكرى - بردية ..

وحول المماناة ، والنظرة للمستقبل :

« الموت بالحيا - التبروء - حنود - طائر السمان - رجال » .

وهو يركز تجربته النقدية الحادة حول مواجهة انحراف إنسانيته . وبين عنوان التجربة الشعرية عند محمد عبد القادر وصدق التجربة الشعرية وما فيها من أدوات فنية وفكر وشعور - نراه صاحبَ فكر شعري أو شعر فكري - إذا جاز التعبير - لا يصرخ ، ولا يخطب ، ولا يقرر ، ولا يفترض في قارئه كسلاً فكرياً ، أو خملاً ذهنياً ، بل يحاول جاهداً أن يفكر بذكاء وفطنة حول محاورة الأشياء والأحداث .

إذا ما انتقلنا - بعد الموضوع الشعري - إلى الشكل الفني بما فيه من أدوات فنية : ظاهرة أو خفية - نجد أنفسنا أمام شاعر قادر على استخدام أدوات ، ألوف للصياغة الشعرية الفنية ، مجافياً بين قلمه والمباشرة والقرير ، والخطابة ، مؤاخياً بين شاعريته و : الدلالات الهامشية ، والمعاني الجانبية ، والإيهام الناطق ، والرمز المعبّر ، والخيال المحلّق ، من صور كلية متأزرة نامية ، فيها من الابتكار الكثير ، ومن موسيقى تتلاحم مع ملامح التجربة الفنية علواً ، وانخفاضاً ، همساً وجهر ، ظهوراً وخفاءً ، وزناً وقافية ، ومن تركيب لفظي تتحرك فيه المقدرة في إطار من الانسجام مع التركيب .

إن أهم مكونات التجربة الفنية في القصيدة الغنائية تبدو في الأبنية الموسيقية الملائمة لجوانب النص الشعري ، من ذلك ما نراه في :

أ - الملاءمة الصوتية :

حيث نجد الشاعر يستمد من معجمه اللغوي ما يستطيع أن يوظفه لإحداث هزة فنية ، ولذة شعرية نتيجة تحقيق نوع من التوافق بين الأصوات دونما تكلف أو تعسف أو افتعال ، ويبدو ذلك في موازنتنا بين مكونات هذه التراكيب :

* السُفرة صخره فوق صبورنا .

* من بدايات التعارف لانهائيات التآلف (ص ١٠) .

* جدي البدائي عايز يعافر .. عامل قذائي والظلم كافر (ص ١٣) .

* قالوا الفنارة هي الأماره .. عليت يا جدي أول إشاره (ص ١٤) .

* نص لجودي ، ونص ثاني خارج حدودي (ص ١٥) .

ب - تداعيات القافية :

ويعتمثل هذا المظهر الموسيقي في وجود قافية داخلية تكسر رتابة القافية الزجاجية ، أو القافية

الفصيحة ، ويبدو ذلك في تتابع حروف القافية دون « سيمترية » ، وهنا نجد القافية تسلمنا إلى مطلع البيت التالي لها ، مثلما في قوله (ص ١١٩) :

يلموا في الجفاف لوتس

بروس وارجل فينا

وشغفنا منا بعضينا

بنتقابل بلا إمكان

وتتواعد على الكتمان .

ويكون هذا المقطع استمراراً لشيوع حرف السين في الأبيات السابقة له (ص ١١٨) ، ففي هذا المقطع نجد تعامل الشاعر مع الرباط الإيقاعي عن طريق تداعيات صوتية موسيقية منطلقة من حرف الروي (السين) في آخر البيت الأول ، فيسلمه ذلك للبدء بهذا الحرف في البيت التالي ، فإذا ما انتهت القافية إلى حرف الروي (النون) في البيت الثاني أسلمه ذلك إلى حرف النون في مطلع وختام البيت الثالث ، ثم في روي البيتين الرابع والخامس ، لكن على نحو يوحي بنهاية المقطع ، لذا تكون النون ساكنة في أعقاب النون المتحركة .

ومثل ذلك ما نجد في مقطعين متتاهين (ص ١١٦) ، حيث يكون الروي حرف الفاء ، فالهاء ، ثم يختم بالنون المكسورة ، يليه مقطع روي بالحرف المشدد ، فالهاء ، ثم يختم باميم الساكنة ، وهكذا تتداعى القافية كتداعى المعاني فيسلم بعضها إلى بعض .

الحيل البديعية :

وهذه التداعيات في القافية أدت إلى وجود ظاهرة أخرى ، تستعين بحيل فنية نابعة من علم البديع ، الذي أسيء استخدامه في عصور عربية سائلة ، حينما أسرف الشعراء فيه وتصنعوا وتكلفوا وبالتوا ، فسقطوا في الإسفاف الفني .

أما محمد عبد القادر - شأنه شأن شعراء العامية - فيستخدمون هذه الظاهرة (خفة دم) - إن جاز التعبير - لأن استخدامها مستمد من بديهة رجل الشارع ، ومن الفطرة الشعبية التي تستجيب للموقف على نحو ما يشاع من تعبير (القافية حكمت) .

نجد ذلك عنده (ص ١٧٠) حين يقول :

أبويا اللي خافك . يا بختك بخوفه .. يا بختك بخوفو ، وبالأهرامات

ذلك أن الحس الدرامي الشعبي جعله ينطلق من مادة (الخوف) ، بدلالاتها المستخرجة المنهارة الضحيقة المستسلمة (في الفعل الماضي) خافك والمصدر المجرور بخوفه . ينطلق من هذا إلى النقيض ، فهدلا من الانهيار ، الضعف ، والامتسلام نجد :

الاعتدار ، والقوة الحضارية في نفس البناء اللفظي مع اختلاف الصيغة ، حيث نجد هنا كلمة : خوفو بدلالاتها ومحاورتها للأهرامات .

ولهذا يمضي الشاعر مع تناقضاته المقصودة بوعي فني في الأبيات التالية ليكتمل الموقف الدرامي عنده ، فيجعل الصمت أبلغ من الكلام ، حيث يوازن بين صمت (أبو الهول) الذي هو (زعيق) وخرس الأب الذي هو (كلام) ، وهكذا يوظف الشاعر صنوفاً من البديع ، يسميه البلاغيون حيناً الجنس التام أو الناقص ، كما هو واضح في مادة :

« خاف - خوفه - خوفو »

ويسمونها أحياناً طباقاً ، كما هو واضح في التقابل بين مادتي :

(يزعق) ، و (السكات)

و (أخرس) ، و (الكلام) .

ومن جوانب التجربة الفنية عند محمد عبد القادر حسه الشعبي الصادق وثقافته التاريخية ، والاجتماعية والسياسية والاقتصادية على المستوى الشعبي ، كما ألمنا في دراسة الموضوع الشعري عنده ، وقد أسلمه ذلك إلى ظاهرة فنية ، هي :

حسن توظيف المثل الشعبي

حيث لا يجهل التوظيف مجرد استشهاد ، كما يصنع الخطباء في خطبتهم ، بل يجهل بمقتضيات المعنى ولوازم الشعور ، من ذلك الاستيحاء التراثي للمقولات والأمثلة الشعبية الواضحة فيما يلي ، بما يلائم الموقف ويناسبه :

هانثيل دا من دا يرتاح دا عن دا (ص ١٣) .

ويجهل المثل كأنه صوت شعبي يحكم في قضية : تسلط الغرياء والمستعمرين على الشعب المسكين :

هي و هو في مدائن البحار دراسة في شعر وفاء وجدي

يبلغ العمل الأدبي أقصى غاياته بالتعامل الفني الدقيق مع الكلمة ، تلك الكلمة التي هي أساس البناء ، وجذور الشجرة التي تثمر عملاً أدبياً متكاملًا .

وهذه الكلمة هي التي تحمل تصوّر الشاعر ، وترجم رؤاه ، مهما كانت بساطة نظراته ، ومهما كانت بساطة الموضوع المعالج فنيًا ، ولعلنا بذلك نتفق مع تلك الإشارة التي يوردها « ليوناردو دافنشي » الذي يشير إلى طريقة مبتكرة ، يرغم كونها قد تبدو تافهة ، بل مثيرة للضحك ، إذ رآها تحت العقل والخيال على الابتكار ، وشرح ذلك في قوله :

« إذا ما رحلت لتفحص جدرانًا ملطخة ببقع مخلفة ، أو أحجارًا من أنواع مخلفة ، فإذا ما احتجبت إلى ابتكار تصوّر لمكان ما استطعت أن ترى هناك ، وشعيت الأشكال ، مثيلًا لمناظر طبيعية مختلفة ، تزينها الجبال والأنهار والصخور ، والأشجار ، والسهول الشاسعة ، والوديان والهضاب .. ومعارك وحركات سريعة لأجسام غريبة ، وتماير وجوه إلخ . »

ويمضي في ذكر ما يمكن أن يسفر عنه تأمل البقع على جدار ، أو وجود رماد نار ، أو غيوم ، إذا ما تفحصها الإنسان الفنان ، فإنها تحت عقله على ابتكارات مخلفة . يقول :

« ذلك أن الأشياء الغامضة تحت العقل على ابتكارات جديدة . »

وفي ضوء ما يسفر عنه خيال « ليوناردو دافنشي » ، المستوحى عن الأشكال العفوية للمجالات المذكورة في حديثه نجد أن قدرة الشاعر على أدوات تعبيره واستماتته بخياله يجعلان له جوارًا مهيبًا للمخلوق والإبداع والابتكار ، بفضل تمتعه في رؤيته ، ليستخلص منها مضمونًا مبتكرًا^(١١) .

ولكن : من المهم ألا يغيب عن فكر الشاعر أن الصوت الشعري ، وأن الكلمة لديه ليست كلمة مرتدة إلى فطرتها البدائية عند شعوب الأرض في العصور البدائية ، أي أنها ليست مجرد « صراخ » ، بل إن الكلمة ذات إضافة وذات إشعاع بما ترسمه من صور وما تعبر عنه من معنى .

هي وهو في مدائن البحار ١٢٩

وحين نحاول أن نطوف في عالم الشاعر اليوم لنرى تجربته مع الكلمة علينا أن نقف على موقع « ضميره » في شعره ، وأقصد بضميره هنا ضمير المتكلم ، أو ياء المتكلم ، وتفاعلهما وتعاملهما مع الطرف الآخر ، هو ، أو هم ، أو هي ، أو هن .

كما أن علينا أن نقف على نظراته لماضييه وحاضره ومستقبله ، من خلال مدينته الواقعية والشعرية ، على حد سواء ، أي مدينته التي يراها بعينه ومدينته التي يحلم بها ، وذلك في إطار سفره ، أو رحلته إلى المستقبل ، إلى الغد .

ونحاول هنا أن نطبق ذلك في دراسة لشعر وفاء وجدي من خلال أعمالها الشعرية :

- « ماذا تعني الغربة » ، القاهرة ١٩٨٦ .

- « الرؤية من فوق الجرح » ، القاهرة ١٩٨٨ .

- « الحرق في البحر » ، القاهرة ١٩٨٥ .

- « ميراث الزمن المرتد » ، القاهرة ١٩٩٠ .

إن في دراسة ما يتردد في ديوانها من صور التعبير وأنماطه ، ما يقفنا على الكلمات المفاتيح في هذا المجال ، وهي :

- كلمات في عالم ضمير المتكلم وضمير الغائب .

- وكلمات في مجال البحر ، حيث المدينة التي تحلم بها الشاعرة .

أنا وهو ونمطية التكرار

إن التكرار عند الشاعر لا يمر دون دراسة متأنية من قارئه وناقده على حد سواء ؛ فالتكرار قد يؤدي جانباً إيقاعياً في النص ذا صلة بالوزن ، وذا صلة بالمعنى ؛ إذ يكسب التكرار الكلمة معنى جديداً ، حتى قيل بحق إنه قد يحياها وقد يميتها ^(١١٥) .

لقد تحدث النقاد الغربيون عن التكرار الاستهلاكي *anaphora* ، والتكرار الختامي *epiphora* ، وتحدث النقاد العرب القدامى عن التكرار فجعلوه إمّا : للتأكيد ، أو للتسهيل ، أو للوعيد ، أو للابتكار ، أو للتوبيخ ، أو للاستبعاد ، أو في مجال العاطفة ، وجعلوا له مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ؛ إذ رأوا أن يكون التكرار « لنكتة بلاغية » ^(١١٦) .

فماذا عن تنوع طرق الخطاب وتكراره عند الشاعرة وفاء وجدي ؟

ماذا عن تكرار « أنا » عند الشاعرة وفاء وجدي في قصائدها ؟ هل هي « أنا » الصوفية ؟ تلك الأنا التي تتوحد مع العالم من حولها بما فيه من كائنات ؛ إشارة إلى وحدة العالم مادياً ، وإنسانياً .

إن الصوفي يقيم حواراً بين « أنا » المذكر من ناحية ، و « أنا » المؤنث من ناحية ثانية ، كما هو حال الصوفية في حالات وجدهم وحشيقهم الصوفي ؛ وصولاً إلى الوحدة مع الكون . أما إذا غادرت « الأنا » إلى ضمير الغائب فإنها تتحدث عن قابيل وهابيل وصراعهما حول المادة في قصيدتها « الدينار » .

وإذا تساءلنا عن موقع هذه « الأنا » عند وفاء وجدي - لكانت الإجابة بالإيجاب . ويمكن الوقوف على أمثلة لذلك من دواوينها ، بدءاً بديوانها الأول « ماذا تعني الغربة » ، الذي يسجل إنتاجها خلال أعوام ١٩٦١-١٩٦٦ ، ونمضي مع دواوينها التالية .

والملاحظ أنه لا تكاد تخلو قصيدة من توجيه الخطاب إليه من « أنا » الشاعرة في شكل « أنا » ، أو باء المتكلم ، وها هي في أول بيت في ديوانها تقول :

هذا الذي تخفيه حني

لتثير في نفسي التلهف والتمني

وفي مقابل ياء المتكلمة نجد كاف المخاطب كثيراً :

متألقاً في مقلتيك - عيناك - لؤلؤك - أشواقك - على شطيك النار - إليك - هواك -
أنتظرك .

في حين لا يغيب للمعادل الآخر وهو « أنا » الشاعرة :

لؤلؤي - أما أنا - أعود - شفتاي - عيناى ، يداى - أنا لهيب - أعيش - أنفالي -
غرفتي - واحتي - تبعي الهدار - مرآتي - يكفي - بعيني - معابدي .

أو يتوحدان : التفتنا - يا صاحبي - رفيقي - إلفي - حلمنا - ليلنا - يا نجمي .

وفي ذلك نجد توحداً الضمير بين : المتكلم والمخاطب .

أو يظهر هذا الوجود بين : أنا وهو في شكل الخطاب الموجه ، فمعظم خطاب الشاعرة
موجه إليه :

لا تقلها

أصبحت جوفاء لا تحمل معنى

أصبحت كالقالب لا يمنح أمناً

لا تقلها

لست أبنيها طويلاً تصعب

ويصل هذا الخطاب إلى التوحد :

إلفي

الروعة تكمن فينا ، في الإحساس المبهم

الروعة كل الروعة تكمن في جوهنا المبهم .

أو يأخذ شكلاً من الحوار بين الطرفين : « أنا » الشاعرة ، و « هو » :

دعني أقصّها عليك

مجموعة روايتك

أطفي لنا المصباح ربما ننام

ها أنت قد نسيت عهدنا

حين التقينا منذ ليلتين

وتصل إلى قمة الأنا الصوفية في ديوانها « الحرث في البحر » ، وتجعل قصيدتها الأخيرة صوفية صافية بعنوان « سكون » ، كما سنرى في جانب منها في آخر دراستنا لها ^(١١٧) ، قبل أن تصدر ديوانها السادس « رسائل حميمة إلى الله » سنة ١٩٨٦ .

غير أن أقوى صورة لمواجهة « أنا » الشاعرة مع « هو » تبدو في قصيدتها « قراءة في نفس يوسف الصديق على باب السجن » ، حيث يبدو فيها « باب » الولوج إلى عالم الأسرار والباطن ، كما يبدو « الشجن » الحائل بين الأحباب ، وهو ليس شجنا ماديا فقط ، بل هو الشجن الروحي ، ثم تبدو رموز الأعداء في : « الذئب » ، و « امرأة الفرعون » ، و « ومن قطعن أيديهن » ، و « المصخور » ، و « السنوات العجاف » ، و « ضمني أبي » ، و « سنوات القحط » .

وفي مقابلة ذلك كله نجد :

النور - والسر الواصل ، وتأويل الرؤيا - وبشف - والوجود النوراني - والعاشق والمعشوق -
وسيد القلب - والفيض وقميص المحبوب - والعطاء - والوجد - والغناء - ومفاتيح
الحكمة - وأدركني (مكررة ثلاث مرات) .

وهي قصيدة جذرية أن نقف عند شاهد منها في آخر الدراسة ^(١١٨) .

وفي هذا الديوان « الحرث في البحر » نمضي مع ثنائية : « أنا » و « هو » فنجد عناوين القصائد ، وهي ذات صلة وأقوى بعنوان الديوان كالتالي :

« يجمعنا البحر » - « الحب الأوجد » - « أغنية لعينينا » - « الحب ومواجهة العصر » -
« عتاب » - « الحب لك » (وهي على وزن الملوك لك بما فيها من إذعان وتسليم) - « كم أهواك » - « مفترقان » - « أبحث عن عينيك » - « ذكرى » - « أسكن في عينيك » -
« مواجهة » .

وفي هذا الديوان - كما في سائر شعر الشاعرة - نجد قطبي الرؤية الشعرية ، أو الصوفية مع

الأنا الصوفية ، حيث :

كاف المخاطب أو هو	باء المتكلمة ، أو أنا الشاعرة
كيف تكون رؤاك	حين تكون بصدري
حين تحرك عينك	كيف يكون شعوري
حين تطل بعينك	يسرع نبضي
أحرف أنك	تتعلق عيناى
حين أراك تفكر	يسري في جسدي
هل أعطيتك أحلامي	أشعر أنني
لداعني هناك	أملك
لك	تفلسفي تلك النظرة
تعود إليك طمأنينتك النشوى	أغرق في سباحات خيالي
إنك	
إنك أنت الحب الأوجد	تخطف مني آخر أشعاري
في عينك	لداعيني
ألمس أوديتك	تأخذني
هو الحب ذاق اللين أجوك	عصري
قلبي جواه	تاريخي - هناءتي
الحب لك	عذاباتي ، شعري ، تكويني
الحب لك	جمالي ، كلماتي ، وجودي
لك .. لك .. لك	يا طيري
أبحث عن عينك	أنا

ويأخذ خطابها إلى « هو » شكل النداء :

يا أغنية القلب الباكي

يا من يتغنى بالأحزان

حبيبي

أو شكل الاستفهام بمعظم أدواته :

أسائل حيرى :

لماذا يضيع الحب بحبك ؟

فهل يملك العاشقون الرجوع ؟

هل تملك أن تخرجني من سجن الأحزان ؟

فأني عزاء ؟ وأي انتصار ؟

هل تسألني ثانية ، كم أهواك ؟

أ تدري ؟

ما هذا السر الكامن في عينيك ؟

أم أن داءك لا يستجيب لأي دواء ؟

ولماذا أبحث عن عينيك ؟

فماذا تراني أنت ؟

كيف تراني عيناك ؟

وتتكرر أدوات الاستفهام في قصيدتها : ذكرى . وهي تربط ذلك بمهمة الشعراء في قصيدتها : من زاوية الرؤيا ، في ديوانها « الحرث في البحر » ، كما ذكرت في مطلعها^(١١٩) .

وتتنوع صور الخطاب إلى جانب « أنا و هو » في مجالها الصوفي إلى صور أخرى ؛ حيث تؤكد أن « أنا » هي إحدى سمات الشاعر الحديث ؛ لأنه يجعل « أنا » مرآة تشمل ما حوله وتصور معاناته لآراء ثنائية المادة والروح بما فيهما من متناقضات ، فالأولى ، وهي المادة من خصائصها :

الاغتراب - الجمود - السمة النفعية .

ومن صفات الروح : الخيال - والحركة - والحرية

كما يسلم الشاعر إلى روح الاغتراب ، وهكذا تطورت أنا الصوفية عند وفاء وجدي إلى « أنا » الشاعر الحديث الذي يعاني من « الاغتراب » ، ويبدو ذلك من موضوعات قصائدها :

« الدينار » - « الليل له نصفان » - « حتى لا يأكلنا الضيع فرادى » - « الحرث في

البحر» - «قيود» - «المرايا» - «هل يقتل الحزن الجواد» - «من يقتل النهر» -
«انتظاراً لسيل العرم» - «عارك يا ذات الهمة» - «الرؤية من فوق الجرح» - «محكمة
الليل» (وهي تفتح الطريق إلى قصائد المحاكمات والمواجهات عند الشاعرة بوصفها ضمير
عصرها) .

تقول في «محكمة الليل» :

يأتي من خارج قاعة محكمتي الليلية
صبرت لا أعرف إن كان من الأموات أو الأحياء
ييكيني في محكمة الليل :
كانت طيبة النية
كانت صديقة القلب

وتمضي في قصيدة «حتى لا يأكلنا الضبع فرادى» ، كأنها تخاكم الماضي وتدينه ، حتى
يتجلى ذلك في قصيدة «مواجهة» ، تقول :

أعلق من قلبي في مشقة الكذب المتدلي من عينيك
واجهني الآن ، هل تعرف معنى الحرية ، أصدر أحكامي في موضوعية
ولعل في هذا ما يفسر تنوع الخطاب لديها ، وإن كانت غالبية تتجه إلى «الهو» - هذا
التنوع بين :

أ - مخاطبة امرأة أخرى :

وأفئد على صوت امرأة
تسألني في صوت راعش
(أنا من؟)

لا أعرف كيف أجيب

ديوان «المرث في البحر»

وهذا الخطاب للمرأة الأخرى ، يجعلنا أمام امرأة مغايرة للرؤية الشعرية عند الشاعرة ، فهي

امراة حديشة أَيْضًا تنظر « للأنا » نظرة شعر الحداثة ، حيث الشمولية ، والمماناة ، والإحساس
بالآخرين والتفاعل معهم ، وحيث الإحساس بالماضي والحاضر والمستقبل .

ب - مخاطبة الرفقة والصحاب :

حديثنا يا إخواني

ما عاد شيقًا في حلقة السمر

لا تسألوني فالغناء يا أجنبي

قد غصّ بالشجن

يا رفيقة السنين

لمن تقدم العزاء ؟

فيمن نقدم العزاء ؟

فهنا نجد صراعًا بين « الأنا والهو » ، صورة لما يوجد في الحياة من صراع .

ج - مخاطبة الزمن والعصر والوقت :

ينبغني مطلع هذا العام

يقرؤني مطلع هذا العام

تنبغني الأمطار الهائلة بهذا الفصل

هذا عصر لا يملك فيه الشعراء سوى الحكمة

د - مخاطبة عمرها في قصيدتها : « أحلام العشرين »

مرت عشرون

من عمري ، وتمر سنون

نلاحظ ذلك كله قبل أن تمتد يدنا إلى أية قصيدة من ديوانها السابع الذي يحمل رمزًا
زمنيا ، وهو « ميراث الزمن المرتد » ، الصادر سنة ١٩٨٩ .

هـ - مخاطبة شخصية شهيرة نموذجًا للخير المنشود أو النموذج الأعلى ، مثل
محمد فريد :

إذا قربوني منك طال بي العمر
وإن أبعدوني عنك هام بك الفكر
فحبك عنواني وحبك جنتي
أو يوسف الصديق ، أو تشيكوف :

كان تشيكوف يصنع عالم شخصيات تامة .
أو صلاح عبد الصبور :

لم تدمع عيناي أمام جلال الموت
يا فارس هذا العصر
يا عصفورًا يحمل قلبًا أخضر

أو النور المعداوي :

في قصيدتها : « سقراط العصر » .

أو البطل النموذجي :

من قلبك الكبير - لحبك الودود .

أو جمال عبد الناصر :

في قصيدتها : « أغنية للشعب » ، مرثية جمال عبد الناصر ، تقول :

في بؤرة أحزانك يا شعبي الطيب

في أعماق جراحك

أعماق جراحي

أغمس قلبي

وفي ذلك كله نجد مخاطبة المثل أو النموذج الأعلى ، لا على سبيل الانفصال عن الماضي ، بل اتصال به وتأكيد الذاكرة القومية المشتركة ، ولعله من باب ذكر الماضي لنقد الحاضر بحثًا عن الهوية ، مما شكّل لدى الشاعر الحديث رؤية ووعياً عميقاً باللمحة التاريخية ، سواء أكان شخصية تراثية جادة ، أم شخصية فولكلورية .

و - مخاطبة صغيرتها ، أو أي صغير :

وذلك في قصيدة « أمنية العودة » :

صغيرتي

وأنت تتعمين بالرفاد في حجر الزمان

صباح الصبخر مهللا : العيد جاء

وفي ذلك مخاطبة للمستقبل وللغد .

ز - مخاطبة النجم :

لو كنت لذري كم سعدت وانتشيت حينما

رجعت لي

يا نجمي الساري الحبيب !

وهنا تتطلع الشاعرة إلى المجهول من ناحية ، والسمو من ناحية أخرى .

ح - مخاطبة المخلفين :

وذلك في قصيدتها : « الحكم قبل المداولة » . تقول :

يا سادتي المخلفين

أريد أن أرى وجوهكم

تلك التي تنام خلف الأقنعة

جماجم صماء قابعة

وفي ذلك تجسيد لمعنى العدالة ، والحرية ، والصراحة والوضوح .

ط - مخاطبة قروية :

في قصيدتها : « رسالة إلى قروية » ، حيث تناديهما : يا صديقتي .

ي - مخاطبة الأم ، أمها :

في قصيدتها : « وداع ، مربية لأمي » .

ك- مخاطبة ذاتها :

في قصيدتها : « قراءة في كتاب الذات » .

وأمام هذا التنوع في خطاب الشاعرة ، هل هناك فرصة للأنا النرجسية ؟

ربما أدت كثرة « الأنا » في شعرها إلى هذا الوهم في القراءة العجلى ، لكن التمهّل يصل بنا إلى نتيجة مهمة ، هي أن النرجسية مظهر خادع عند الشاعرة ؛ لأنها سرعان ما تصل من الخاص إلى العام ، فتبدل النرجسية سرايا خادعا لمن يتسرع في نظره النقدية ؛ إذ تكون الأنا « الكلمة المفتاح » ، لربط الماضي بالحاضر والمستقبل ، والخاص بالعام ، والمعلوم بالمجهول ، والمحسوس بالغيب ، كما رأينا في تنوع الخطاب فيما سبق ، مهما تعددت صور الخطاب علواً وانخفاصاً ، كما نفهم من مصطلحات الصوفية ، مثل :

النسخ : أي انتقال روح إنسان إلى حيوان ذي منزلة عالية كالأسد مثلاً .

أو الفسخ : أي انتقال روح إنسان إلى جمادات كالصخور والمعادن .

أو المسخ : أي انتقال روح إنسان إلى حيوان وضع .

أقول هذا تفسيراً لأي قناع يتخذه الشاعر في خطابه ، وفي تعبيره بالأنا ؛ فقد يستمر واحداً من هذه المصطلحات ، دون إفصاح إذا خاطب أسداً أو ضبعاً ، أو خاطب نجماً ، أو تمثالاً ، أو خاطب كلباً أو هرة ، فإن ذلك لا يجعلنا عن نفسه .

فليس شرطاً أن يكون الخطاب موجّهاً لشخصية من النماذج العليا ، مع ملاحظة أنه شتان بين نظرة الشاعرة هنا للنماذج العليا ونظرة شاعر مثل أدونيس الذي يغلب هويته الشيعية ، فيخرج نموذجاً عالياً هو عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها ، ويعتبرها في « أوراق الريح » نموذجاً أعلى للتحقق والموت في الماضي والحاضر ، لا لشيء إلا لأنها كانت في صف غير صف علي - « كرم الله وجهه - في موقعة الجمل . حقا شتان بين الموقعين .

البحر مدينتها :

والشاعرة ابنة البحر : ماذا لو ازداد وعي الشاعر بالمكان ؟

لا شك أنه سيكون رؤيته ورؤاه معاً ؛ إذ سيجعل هذا المكان بمثابة « البيعة الشعرية » له ، سواء أ كانت هذه البيعة هي البيعة الواقعية كما تحياها وتراها ، أم هي البيعة الخالية كما

تتخيلها وتتمناها وتحلم بها .

هنا يخلق كل شاعر مدنيته كما يتخيلها ويتمناها ويحلم بها ، نطلعا إلى مكان جدد لعالمه الشعري .

لقد قدم أحمد عبد المعطي حجازي ديوانه الأول معبراً عن أهداف الشاعر هنا ، وسماه « مدينة بلا قلب » ، وقدم صلاح عبد الصبور ديوانه « الناس في بلادي » ، وهكذا كان كل الشعراء ، فماذا عن الشاعرة وفاء وجدي ؟

المدينة عند الشاعرة تعني دلالات ثرية في قصيدتها « قدر » ص ١٢٢ ، و ١٢٣ ، من ديوانها « ماذا تعني الغربة ؟ » ، ففيها كل ما نراه لدى الشعراء المعاصرين حول المدينة الواقعية الكبيرة التي تسحق الصغير الضعيف وتدوسه ، أو تقتله كما حدث بين قابيل وهابيل في قصيدة « الدينار » .

وهناك المدينة المتخيلة حيث : الرفق بالآخرين ، أي مزج الأنا بالهو ، ومن ذلك ما قالتها الشاعرة في قصيدتها المنشورة في صورتها الأولى في ١١/٢٦/١٩٦٤ بجريدة الجمهورية ، قبل أن ينشرها الديوان ١٩٦٧ (١٢٠) .

وفي قصيدتها « هل يقتل الحزن الجواد ؟ » ، من ديوانها « ميراث الزمن المرد » ، تتساءل :

هل بكث البيوت ؟

وتقول : كان الضباب في السحر

يرحل في المدائن

وتعلن في قصيدتها « يا يتامى الوطن » :

لست أبغي بلد

بين هذا الزمان الألد

وترى وطنها في :

أن يصبح الحنين في عينيك

لي وطننا

أجعل الجبال لي سكناً

وتتضح هذه النظرة في قصيدة أكثر عمقاً وطولاً هي « حكاية من عصرنا - الموت في شوارع المدينة » ، في ديوانها الثاني « الرؤية من فوق الجرح » ، ثم أغنية مصر بالديوان نفسه ، أو القرية في « عرس الدم » .

المدينة الحجرية :

والنتيجة هي الغربة في قصيدتها « ماذا تعني الغربة ؟ » ، في ديوانها الأول الذي يحمل الاسم ذاته ، إذ نجدها :

جوالين يهيمان بأطراف الأرض

دون أن يدري كل منهما بالآخر ، بحثاً في أعماق الأرض ، والتجم الساري ، وجوه الناس . وفي غضم الغربة ينادي أحدهما :

« أين الآخر ؟ »

وتزداد الغربة ، ثم التقيا ، وأخطا يفرسان أشجار الحب مستفسرين :

ماذا تعني الغربة ؟

فيصددهما عميق الغراب - رمز الفرقة والتشاؤم فولكلوريا - فيخرب عشمهما ، ويعودان للتجوال والغربة من جديد .

وهنا نتساءل : أين مدينة الشاعرة ؟ أين مدينتها الواقعية ؟ ، وأين مدينتها المثالية المتخيلة ؟ إنها البحر .

هذا هو الجواب ، نلقي به قبل المقدمات ، وحقّه أن يكون في الخواثيم .

ولنمضي مع ديوانها الأول ، سنجد :

فإذا التقينا في الخضم الثائر

لطمت خطانا موجة الحب المثيرة

واستودعنا من لآكلها عطاء

وريت بنا متباعدين على جزيرة

فمضيت أخفي لؤلؤي

ومضيت تخفي لؤلؤك

ربما تكون قصيدتها هذه واسمها « الخفايا السافرة » ، ونشرتها للمرة الأولى سنة ١٩٦٢ ،
ربما تكون أول مفاتيح مدينة وفاء وجدي ، وهي المدينة البحرية التي تكون فيها وفاء سندباداً
حقاً .

وسرى أنها في مدينتها البحرية تبحث عن :

« عالم ضلّ عن الجواهر أغرته القشور »

صحيح أنا سرى ألفاظاً مترادفة ، قد يبعدنا بعضها عن شاطئ البحر ، لكنها في حقيقة
الأمر تمثل بعض رموز البحر ودلالاته وتفرعاته ، مثل :

- النهر : فرأت خلف النهر حقول القمح ، وعلى أعلاف النهر الساكت هامت نحو
القمح

- أو السهل

- أو الغدير

- أو الصحاري

« فندري صحاري جديّة » ، « حث الصغور والرمال » ، فذلك كله لتحقيق المواجهة
بين الصحراء والماء ، والصخر والبحر ، أي الجمود والحياة ، إذ تقول :

« متطلب ماء »

- أو السراب

- أو الينابيع أو النبع :

وهي هنا تكون للدموع

- أو الثلوج

- أو الشطآن

- أو المطر

وهي مفردات لا تبعد كثيراً عن المدينة البحرية للشاعرة ، بل إنها من مكوناتها أو روافدها ،
أو توابعها ، ذلك أنها تضع الأشياء في نصابها فترى سدى أن تبحث عن لآلئ البحار في

الرمال ، فالهدف الماء :

« ستطلب ماء

وليس معي منه قطرة

فدربي صحاري

ونهرى وراء الصحاري

ربيعي وحقلي وراء الصحاري

ستلهث خلف السراب

ويغريك لون الضباب »

فإذا ما رحنا نستقصي ما حمل اسم البحر مباشرة من قصائدها ، فنسجد في ديوانها الأول :
« أغنية البحر » ، ص ٣٥ ، و « حكاية من بورسعيد » ص ٤٨ .

وفي ديوانها الثاني : « مرثية إلى الساكنة عند مدخل البحار » ، ص ١٠٣ ، وتسمي ديوانها الخامس « الحرث في البحر » ، سنة ١٩٨٥ ، وستكون إحدى قصائده بهذا الاسم ، ص ١٠٠ ، وقصيدة « يجمعنا البحر » ، ص ٢٠٧ .

وبأي الديوان السابع « ميراث الزمن المرد » سنة ١٩٨٩ ، ويضم قصائد « فتوحاً من زيد البحر » ص ٣ ، « والبحر والصخر » ص ٣٥ ، و « من يفتال النهر » ص ٦١ ، و « انتظاراً لسيل العرم » ص ٦٧ ، إلى آخر ما هنالك فن أعمال تنتسب إلى مدينة وفاء وجدي البحرية .

فماذا تقول ؟

تقول إن البحر هو مدينة شاعرنا ، فإذا عرفنا أنها ابنة البحر وأنها بورسعيدية ، عرفنا سر اختيارها مدينتها المثالية البحرية ؛ لأن البحر سفر ، وإرتحال ، وتزود ، وعطاء ، ورحابة ، وتغيير ، وتجدد ، وقوة ، ونقاء .

أ - أول ظواهر المدينة البحرية : ضراوة الحواجز والمواقف ، فكما مرّ في النموذج السابق ، نجد الماء - وهو هدف كل مخلوق - تحول الصحراء بيننا وبينه ، ويكون النهر خلفها ، فأين العبور إلى الربيع ، ولا شيء سوى السراب ؟ أي أننا لئزاء تحطّم الآمال .

ومن ضراوة الحواجز والمعوقات يأتي القول الشائع : الحرث في البحر ، أي العمل دون جدوى ، أي المستحيل ، أي الضياع سدى :

إذا كان بحرُ الهوى مالِحاً

وكان الظلمُ فادِحاً

إذا ما حرثنا بهجر ، فأَيُّ عِراء ؟

فإن لم تُرعنا الملوحة رُوعنا حرثُ ماء

وأي انتصار إذا كان سيفي

يحارب طاحونة في الهواء ؟

لقد كان دمعي سحياً

له مِلْحُ بحر ... له عُنُقُوان

ب - أدوات العبور للمدينة البحرية :

١ - السفينة والطوفان :

سفيتي أطلقتها

من بعد ما دشتها بعمرى الذي مضى

وبعد ما تركت في أحماقها

بقية من السنين ، إن كان لي بقية

أنفقت في بناء هذه السفينة

أغشابٌ غابتي التي تخجرت

سفيتي تسير في غير اتجاه

تدور حول نفسها

فليس فيها مرشد

لكن بها بَحَّارة للالة

تخاصموا على القيادة

والشاعرة تدرك أن « اللبّة الهوجاء » تلهو بالسفينة ، وتتمنى أن يتصالح الرابنة حتى تنجو سفينتها من الفرق ؛ ولهذا تلجأ إلى استيحاء التراث الديني ، حيث : الطوفان ، وحيث النبي نوح عليه السلام ، وتتمنى أن يعود نوح مرشداً لسفينتها ، ثم تمنى على الرابنة أنهم تصالحوا على غدر وعداء ، ونام أحدهم .

« وشدت السفينة الرجال

إلى قرية تلوح من بعيد »

ثم رست السفينة قرب الجزيرة ، لكن شر البحارة الثلاثة المتخاصمين حرم الجزيرة من الخير .

« والبحر مدّ أزرقاً كالأخطبوط »

لكنها لا تملك إلا الإصرار على الكشف عن مجاهل الجزيرة .

وفي قصيدتها « مرئية إلى الساكنة عند مدخل البحر » تلك التي :

« تجثو على مشارف البحار ، يمامة بهيمة تحب في جنون » ، عليها أن تعاقب حبيبها الذي

خان ، ومضى في حين تجلس هي :

« ما زلت تسكنين شرفة البحار »

« تخشين فورة الطوفان »

وهنا لابد من التغيير والثورة ووسيلتهما الطوفان :

« فليعصف الطوفان يا حبيبي

وليحرق النوام في ركب الحياة

وليقتلع جذور من أضناك يا حبيبي

وليعصف الطوفان

وليعصف الطوفان »

ونلاحظ فائدة التكرار في نهاية المقطع .

على أن ذلك كله يرتبط بالسفر في قصيدتها « سفر » ، في ديوان « ميراث الزمن المرن » ،

وهكذا تكون السفينة ، سفراً ورحلة إلى المدينة المثالية ، مدينة البحار .

٢- الوصل الصوفي والفيض :

وحين يكون البحر هو الخير والخصوبة والاتحاد ، يكون اتصال الحبيبين وسيلة ذلك ، كما نرى في قصيدة « يجمعنا البحر » :

« حين تطل بأعماقي

وأطل بأعماقك

يجمعنا البحر »

« بهراً ضاعت فيه الشيطان

وأنا والزورق والريان

يجمعنا البحر »

« يصبح عمراناً لحظة

يجمعنا البحر »

« يصبح لونُ سمانا قزحياً

يصبح في عمق البحر

يفرقنا فيضُ النعمة

يجمعنا البحر »

هناك كان الرابنة ثلاثة متفرقين متعاونين ، وهنا ريان واحد مع الحبيبين ومع الصديق والتوحد ، وهكذا يكون البحر هو السعادة والاتحاد .

٣- الميثولوجيا :

فإذا كانت السفينة والطوفان من ناحية ، والوصل والفيض الصوفي من ناحية ثانية ، وسيلتي الشاعرة ابنة البحر إلى البحر - فإن هناك وسيلة أخرى غيبية تنبع من موروث حضاري وشعبي فولكلوري ، حيث أساطير البحار والشواطئ ، وحيث أساطير جنيات البحر ، وحيث أسطورة النداهة .

إن ذلك يمثل هروبَ الشاعرة من الواقع الأليم إلى الميثولوجيا ؛ عماها تجد فيها عِوَضًا عما فقدته في الأولى ، هذه هي المدينة المحلم ، المدينة كما يتخيلها الشعراء ، من عنصرَي الحب : هو : صبيّ جميل يلازم البحر ، تأخذه وأسكنه الأصداف واللائي والمرجان ، وينضج لكنه لا يهرم ، وهو ابن البحر .

هي : جنيّة خرجت من عيون البحر ، واختارت الفنى ، فهي « نذاهة » عمره ، وتدعوه ليتوضأ ، من ريد البحر ، ليتطهر من أوراق الواقع الأليم ؛ صهيلاً لمغادرة المدينة الواقعية إلى المدينة الخيالية . (فوضأ من ريد البحر - ٣ - مراث الزمن المرتد) ^(٢٢) .

٤- التاريخ والهروب للتراث :

في هذه الوسيلة نجد قصيدة « انتظاراً لسيل العرم » ، حيث تختار الأنثى بين الخبرة العِلْمية والوظيفة الأزلية ، وهي الخصوبة والإنجاب ، فاختارت القلم والمقُم ، لكن العِلْم يشقيها ، ولا تنجب منه إلا الحشرات ؛ إذ تقول :

لكني أبصر جوفَ الأشياء

أقرأ ما تخفيه الأعين

خلفَ النظرات

صارت ملكة أرض اليمن الخضراء ، لكنها لم تجد إلا الأحزان والقرود ، فعلمها لا يريها إلا شائه الوجوه ، حيث السرقة والحدق ، والغدر فينمو بين يديها طفلٌ أسود ، ويرتفع الماء ، ويناطح السد ، والمجتمع من حولها فاسد ممقوت .

ونجنيء سَحَابَةً مبرقة ، ونَهَيْت ، ولكن يستمع إليها أحد ، وكاد السدُ ؛ سدُّ مأرب ينهار .

إنها تعبّر إلى البحر بواسطة استعادة التاريخ ، حيث انهيار سد مأرب ، هذا السد التاريخي الذي بني في عاصمة المملكة السبئية الثانية (٦٥٠ ق . م - ١١٥) ، وقد شُيّد لتنظيم الرّيّ ووقاية العاصمة من الفيضانات ، حتى جاء سيلُ العرم وخرّبهُ ، بين ٥٤٢-٥٧٠ ، وقيل تهدم إثر زلزال أو بركان أصاب المنطقة ، أو نتيجة إهمال .

إنها تقدّم للمأساة وأسبابها ، فأصحاب العقول يتعبون ، وأصحاب المتع الجسمية يتعمّون ، والثراء في الذهب الأسود يلا حدود ؛

« في الليل تُراق دماء العذراوات

وشيوخ البلدة ينتظرون

أن يُبعث فيهم ثانية لوط

وعلى درب مسيري

وقفت حلقة أذكار »

أي أن المعبر التراتبي طريقها إلى البحر ، أو النهر ، أي إلى الخلاص .

وهذا الشعر في الزمان يرتبط بمنصر الزمن في ديوانها « ميراث الزمن المرد » ، حيث الزمن

في قصيدتها « لا أذكر » :

ينقصني أن أذكر

حلوا الأيام الأولى

وفي قصيدتها « قيود » :

لا تسألني كيف تمر السنوات عليّ

سنوات ليست قرطاً ذهبياً

في أذني

حتى تصل إلى الانسحاب من الحاضر في قصيدتها « يا ينامي الوطن » :

إنني انسحب

من زمان الحصار

من زمان الدمار

أنسحب

وتكررت كلمة انسحب على نحو يجعلنا نرى في هذا الديوان أنه ديوان المواجهة مع الزمن

الحاضر ، استمراراً لرحلة الشاعرة ابنة البحر مع البحر ، نحو مدينة المستقبل .

•- العذوانية :

في قصيدتها « حكاية من بورسعيد » تستذكر عذوانية المستعمر بأساطيله وعقاده على

بورسعيد ، ثم لفصح في قصيدتها « مَنْ يفتال النهر » عن عُذْوَانِيَةِ البشر وعُذْوَانِيَةِ الإنسان
للإنسان ، فالنهر مَعْطَاءٌ سَخِيٌّ منذ أزمان ، يشر الخصب ، لكنه لا يرد إليه :

« فيجف الماء »

« ويفعل الأيام السوداء »

« صابر النهرُ خواء »

« ينتظر المطر الآتي »

« في الزمن الآتي »

فالعُدْوَانِيَةُ هنا من الزمن المعاصر ، لكن الماء ينهمر مرة أخرى ، وتُمَلَأُ الأمطار والسيول
النهر ، فيفيض وهدأةً يأتيه الغدر :

فلماذا هو أرض هاربة

لا تحوي ماء

...

هل سُرِقَ بليل

هل بغرا عاد الماء إلى الأصل

هل جاء الصيني الخارق

من وسط خرافات العالم

ليعب الماء

وتبدو المشكلة : هل يمتلئ النهرُ بسيل آخر أم يظل خاوياً ؟ أم يكون عُرْضَةُ لمياه الصرف ؟

هذه هي عُذْوَانِيَةُ العصر وشروط الزمن الحاضر .

هكذا كان الضميران : « أنا » و « هو » ، وهكذا كان سفرُ الشاعرة إلى مدينتها الشعرية :

البحر .

ملحق سكون

يا مولاي العارف ..

طال التجوال وضاق الصدر

هل ترشدنا عن حُسن خِتام الرُحلة كيف يكون ؟

أدركنا أفرّاح الوصل وعانينا أحزان

الحرمان وفقدان الصبر !

أدركنا يا مولاي يرشدك ..

فطريقُ العزلة عزّال ، وطريق النفي موات ...

وطريق الرُغبة مرّ .

يا مولاي العارف

أدرك قصري في بصري

وقصوري في فهمي

وأجيني ؛

كيف يكون الإغراقُ بحيثيات العقل نديراً بجنون ؟

قراءة في نفس يوسف الصديق على باب السجن

يا سيّد هذا الكون

حين سجدت على بابك ودعوت ..

وأخلصت وأيقنت

أنّي لا ألتقي إلا فيك ولا أرضى إلا بك

أني أرفض أن يأكّلي الذئب ، وأني ألفتُ أن تتركني امرأة الفرعون
أني لا تستهويني مَنْ قطعن الأيدي ويكين
يا سيدّ هذا الكون

كانت كلُّ السبل صخوراً حين دعوت
إلا هذا النور المنواح على كَفِّي الدّاعيتين
إلا هذا السرّ الواصل منك إليّ .. من القلب إلى العين ..
يا سيدّ هذا الكون

مرت سنواتُ السجنِ صجافاً سيماً
مرت ما عصرت دعواتي فيها إلا دَمْعاً
والآن رأيتك يا سيدّ قلبي
حين خرجت إلى النور لتأول الرُّؤيا .



مَنْ يعرف كيف يحبك يا مولاي يشفّ فلا يضرني الحب ..
يصبح هذا الحبُّ وجوداً نورانياً
يسبح فيه العاشقُ حتى يفنى في الممشوق
فيخلو العاشق بعض النور .
يا سيدّ قلبي

مرت سنواتُ القسطِ وجاءت سنواتُ الفيض .
يفرقني فيضُك ، ينسيني غدرُ الأصحاب وظلم الإخوة .

من زاوية الرؤيا

[١]

هذا عصرٌ لا يملك فيه الشعراءُ سوى الحكمة
 يمضي ركبُ الشعراء
 في رحلة الاستشراف مع الكلمة
 يصير كلَّ حكيم من زاوية الرؤيا
 هذا السرطان المنقسم للتضاعف يمتص دمه .
 هنا الألم الوحشي وهذا الناب
 الأسود يوغل في الجسد الحي فيشعل لُله .
 يا غضبَ الشعراء استعمر الآن
 وكنْ للحق الساجي في طرقات الموت أباء وأُمَّه .
 هذا عصرٌ ضاعت فيه الرحمة
 ماتت فيه الرَّحمة
 هذا عصرٌ
 يولد فيه الإنسان وحيداً
 ويميش وحيداً
 ويموت وحيداً في الظلمة .

[٢]

يتسمى الإنسان بعصره
 يصنع عصره ،
 يتفانى حتى يفنى في هذا العصر

إنسان العصر الحجري

كان يمشي بُعري وجفاف كالصخر الصلب

إنسان في عصر الغابات

إنسان قرد

الإنسان الزارع

كالثبته يتطاوَل .. كالأشجار .

* * *

هل تعرف طعم الجرح لو اني خنت ؟

هل تذكر هولّ العُنة لو أنك يوماً ما أدركت ؟

الجرح هو الجرح بلا تغيير أو نقصان

فلماذا خنت ؟

لا أطلب تبريراً أو تفسيراً .

ماذا يُجنّدي تبريرك أو تفسيرك لي ؟

وأنا قد ميت !

ماذا يجلبني ندمك

لو أنك لبّيت إلى رشدك في يوم ما وتليت ؟

قلتر

في قلب هذه المدينة الكبيره
 رأيت نملّة تضيق تحت أرجل البشر
 كانت تصبح في أسي وفي ضراعة مريره :
 - أنا هنا .. لا تسحقوا بيتي ،
 وما جمعت به كل طائفي
 ذخيرّة لليلة أعيشها من الشتاء ..
 يا هولّ هذه القنم
 تدوسني ولا تني مرارة الدُعاء والبكاء .
 فهل سمعت مرة دعاؤها الذي يفتت الحجر ؟
 ولا أنا سمعته ..
 لكنني ، وبعد أن سحقتها أو كذبت ،
 لاح عليها بخاطري
 كأنني سمعت صوتها يقول :
 - الويل للبشر .
 فسرت في جوانحي أسي
 وفوق كاهلي ندم ،
 - يا ليتني صهرت قلبي الحجر ..
 لو أنني فكرت قبل أن أسير ..
 لو أنني
 وبعد لحظة وجيزة

ألقيت ما حملتُ فوق كاهلي

وقلت في غير انتباه :

- لعله القدر .

وعُدْتُ للمسير .

فخوضاً من زبد البحر

يُحكى أن صبياً فوسفوريّ العينين

طَرَى الشَّقَتَيْنِ

يَجْلِسُ دَوَّماً صَوَّبَ الْبَحْرَ .

يَأْخُذُهُ الْبَحْرُ بَعِيداً

يُسْكِنُهُ الْأَصْدَافَ ..

يُزَوِّجُهُ اللَّؤْلُؤَ ..

وَيَطْوِفُ بِهِ فِي غَابَاتِ الْمَرْجَانِ .

يَسْتَنْشِقُ عَمِيقَ الْيُودِ

فَيَنْفَتَحُ الصُّلْبُ

يُطْلِقُ صَبْوَتَهُ لِلرَّيْحِ

يَتَعَبُّ حَيَاةَ النَّارِ بِأَعْمَاقِ الْبَحْرِ

نَقْشَ الْبَحْرِ عَلَى سَاعِدِهِ مَرَّةً

أَنَّ السَّنَوَاتِ تَمُرُّ عَلَيْهِ

فَلَا تَتْرُكُ خَطَاً فَوْقَ جَبِينِهِ

لَكِنْ تَنْضِجُ فِي شَفْتَيْهِ الْبَسْمَةُ

ويطيبُ العِشْقُ .

يُحَكِّى أَلْ عَيُونََ الْبَحْرِ أَسَعَتْ

خَرَجَتْ مِنْهَا إِحْدَى الْجَنِيَّاتِ

نَظَرَتْ قَرَأَتْ

هَذَا الْجَالِسَ صَوَّبَ الْبَحْرُ

تَذَرُّهُ لِعَيْنَيْهَا

تَلَهَّتْ :

يَا ابْنَ الْبَحْرِ

قَرَضْتُ عَلَيْكَ طُفُوسِي

هَذَا شَعْرِي قُرْشُ وَغِطَاءُ

هَذِي عَيْنَايَ مَرْكَبَ أَحْلَامِكَ

بَحْرُ وَسَمَاءُ

هَذَا صَوْتِي

يَمْلِكُ كُلَّ خَيَالَاتِ الشُّعْرَاءِ .

يَا ابْنَ الْبَحْرِ

هَ أَنْتَ تُصَلِّي فِي مِحْرَابِي

هَ أَنْتَ تَرُدُّدُ أَغْنِيَّتِي

هَ أَنْتَ حَمَلْتَ عَلَى سَاعِدِكَ الْمَفْتُولَ

شَالِي ..

وَتَابَعْتَ ذِرَاعِي ..

يَا ابْنَ الْبَحْرِ

جَوَّكَ تَلَقَّفُ خِيوطِي
فَأَنَا نَدَاهُ عُمْرُكَ
يَمْرُقُ صَوْتِي فِي أَذْنَيْكَ
مُنْذُ عَرَفْتَ الْبَحْرَ لِأَوَّلِ مَرَّةٍ
مُنْذُ جَلَسْتُ عَلَى شاطئِهِ
تَحْلُمُ أَنْ تَخْرُجَ جَنَّتَهُ الْأَمِيرَةُ تُنَادِيكَ .
مَنْ هَذَا نِدَاءُ الْعِشْقِ الْأَوَّلِ ؟
أَيُّ نِدَاءٍ يَجْلِبُ غَطْلَكَ .

صوت كويتي :

« الخروج من الدائرة »

للشاعر خليفة الوقيان

احتلت ظاهرة الشعر الجديد منزلةً فنية ملموسة في الأدب الحديث ، لا سيّما وقد حمل مشعلها فرسان بارزون ، لهم دورهم الفني في الشعر العربي بوجه عام ، والشعر الجديد (شعر التفعيلة) بوجه خاص . و نرى ذلك على الساحة العربية في بيئات متعدّدة ، ما بين ريادة بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البيّاتي في العراق ، وريادة علي أحمد باكثير وغيره في مصر ، ثم نراه في تتابع الأجيال الفنية في بيئات شتى في الوطن العربي .

ولقد نشط هذا اللوّث من الشعر في ظل عطاء شعري متنوّع بقدر تنوّع مدارس شعرية عريقة في العصر الحديث ، منذ بدأ التفاعل بين مدرسة فنية كان لشوقي فيها الصّدارة ، وأخرى كان للثلاثي : عباس العقاد ، وإبراهيم المازني ، وعبد الرحمن شكري منزلة الصدارة فيها . ثم كان عطاء مدرسة أبولو ، وقيام شعرائها بمحاولات شعرية ، اتسمت - في معظمها - بمحاولات جرّعة و واضحة في طريق التجديد والابتكار ، سواء أ كان ذلك على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون .

وحين نرصد خطوات الشعر الجديد (شعر التفعيلة) في أي بيئة أدبية عربية لن نغيب عن بالنا تفاعل الأجيال الفنية عبر هذه المدارس ، وغيرها من المدارس الفنية .

ومن ناحية ثانية ، سنجد أن الشعر الجديد نفسه له أجيال فنية موصولة العطاء ، وكل جيل منها يقوم بدوره في إسهام فني وعطاء شعري .

لهذا أميل دائماً إلى القول بأن كل سمة فنية في فن من الفنون ، تقوم في جزء من أجزاء الوطن العربي ، تتجدد وشائج فنية تربط بينها وبين شقيقاتها في الجزء الآخر من الوطن العربي . ومن هنا أستطيع أن أقول إن سمات فنية تجمع بين أبناء هذا الجيل الفني الذي ينتمي إليه الشاعر الكويتي خليفة الوقيان ، إنه الجيل الذي يشهد شعر غازي القصيبي في السعودية ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وفاروق شوشة في القاهرة ، وغيرهم من شعراء العربية المعاصرة .

وقد اتجهت حركة الشعر العربي الحديث في الكويت وجهةً فنيةً واضحة ، وكان من أعلامها الشاعر خليفة الوقيان ، الذي أصدر ديوانه الأول « المبحرون مع الرياح » سنة ١٩٧٤ ، ثم أصدر ديوانه الثاني « تحولات الأزمنة » سنة ١٩٨٣ ، ثم ديوانه الثالث « الخروج من الدائرة » سنة ١٩٨٨ ، الذي يضم خمس عشرة قصيدة مؤرخة بتواريخ تأليفها ، وهي تواريخ تقع بين سنة ١٩٨٣ - وهي المرحلة الفنية التالية لمرحلة « تحولات الأزمنة » - وسنة ١٩٨٨ موعد صدور الديوان .

ويمكن أن نستنتج من متابعة تواريخ إصدار هذه الدواوين ، كيف يتأقلم الشاعر في إصدار ديوانه ، إذ كان عام ١٩٧٤ حصيلة شعرية للمرحلة الأولى من شعره ، وعام ١٩٨٣ حصيلة شعرية للمرحلة الثانية من شعره ، وعام ١٩٨٨ حصيلة شعرية للمرحلة الثالثة من شعره ، وهنا نلاحظ تأني الشاعر في إصدار مجموعاته الشعرية ، أو ديوانه ، بعكس ما نراه لدى بعض الشعراء الذين يصدرون حصيلة شعرهم كل عام أو عامين .

ويرغم رسوخ قدم الشاعر في اتجاه شعر التفعيلة ، فإتاك نرى هذا الديوان يضم من بين قصائده قصيدة تنحو المنحى الكلاسيكي في موسيقاها ، وكتبها سنة ١٩٨٧ ، وما عدا هذه القصيدة فهو من الشعر الجديد ، شعر التفعيلة ، وتلك أولى ملحوظاتنا في الشكل الفني .

في ديوان « الخروج من الدائرة » للشاعر الكويتي خليفة الوقيان - نقف أمام ظواهر فنية عديدة تمت لاتجاه شعر التفعيلة بأكثر من سبب ، فهي تتعامل مع القافية تعاملًا فنياً حديثاً ، وهي تعتمد في تعبيرها على الصورة ، وهي تلجأ للموضوعات البسيطة ذات الدلالات العميقة ، وهي تستوحي التراث ، وتوظفه توظيفاً فنياً .

ونشير إلى هذه المظاهر الفنية مع وقفات قصار مع النصّ الدال عليها .

أما التعامل مع القافية - فلا يغيب عن الشاعر ، الذي عرف الشعر التقليدي ، أن الشعر الجديد لم يطلق القافية طلاقاً باتاً . نرى ذلك في قصيدته عن المقاهي الشعبية . يقول :

وحول المراجع

يلتف جَمْع من الصَّبِيَّة المتعبين

يؤزّفهم هاجس المدرسة

وتُسعدهم لحظة مؤنسه

وهكذا نجد حرف السين وتوظيفه توظيفاً فنياً على نحو يرتقي بالجُرس الموسيقي إلى مرتبة

تفوق مجرد السجع ، بل تحدث في الأذن مجرى موسيقيا محظدا .

كما نجد هذه الظاهرة أكثر جللاء في قصيدته عن غيبة الشاعر عبد الله سنان : وكتبها سنة ١٩٨٤ ، يقول :

تُرى هل درى الجمع
أن الذي قد هوى
تملّذ بهن الضلوع
وأُسرى على فطرات الدُموع
وأبقى بكل القلوب التي تعرف الحب
جرّحاً ونزلاً ، ودنياً أبى أن يتوفى

فهنا نجد حرّفي : العین المسبوقة بالنواو الممدودة ، كذلك الفاء المفتوحة ، وهما قافيتان بارزتان هنا ، بما في ذلك من وظيفة الرّدف ، أي الحرف الممدود قبل حرف الرّوي .

أما المظهر الثاني من مظاهر الشعر الجديد في ديوان « الخروج من الدائرة » فيتمثل في الصورة الفنية ، حيث تقف أساساً راسخاً للديوان ، كما هو الحال في الشعر الجديد كله ، الذي يحرص أن يكون بعيداً عن المباشرة والخطابية ، والتصريح .

إن الصورة الفطرية لرجل الشارع ، ورجل المقهى الشعبي تجيء بإبحاعات فنية ، وتجسيد فني ، نراه في هذه الصورة الفنية :

يجيء سليمان يمد وضوء صلاة العشاء
لثقل الخطا
تُعشّش في ركبتيه
مواجه عصر من الغوص والقهر
والسفر المستديم

وهي صورة مستمدة من العفوية والبساطة والتلقائية في حياتنا ، إلى واقعية صادقة ، تحمل دلالات ذات معنى ، فهو يختار حادث تفجير المقاهي الشعبية بنماذجها الفطرية البسيطة لذلك القادم للعمل في الكويت من ربا النيل ، أو أفياء شيراز ، أو أشلاء يافا :

يقطع بين المقاهي
حينئذ لأطفاله الفاكهين
وهو يستخدم الحوار استخدماً جيداً في قوله :
لقد هبط الليل
هياً إلى البيت
لا .. سوف نبقي قليلاً

كما لا ينبغي عنه عنصر الصوت عضواً في بناء صورة البيعة ، كصوت المؤذن ، والأم ،
وأنية الشاي ، وغيرها من الأصوات في قوله :
لنداء المؤذن ، مهددة الأم للطفل ، حرفَ لأنية الشاي ،
قرقرة القنبر ، هس الخليج لمشاتي الحالمين .
صرير المراجيح تعلو وتلدنو

أما استحياء التراث فنجدته في قصيدته « في البدء كانت صنعاء » حيث : أسوار صرواح ،
وبلقيس ، وأزوى ، وغسان ، وذئ قار ، وسبأ ومعين ، وصبرا ، وعيسى بن مريم . يقول في
قصيدته « تساييح » :

إنها قرية فاسقة
كان يأتي لها رزقها رغداً
حينما أمرت مترفيها
لم شاع بها الفسق
حلّ العذاب
نعى ربها بفتنة مفلسيها

ومثل ذلك ما نراه في قصيدة « الهبوط من الجنة » ، حيث قصة آدم وحواء وهبوطهما من
الجنة ، على نحو ما يقص القرآن الكريم .

إن الشاعر هنا بقدرته التصويرية - يث الحياة والحركة في الجوامد والسواكن ، فهو يجعل
كل ما في الصخرة مشحواً مجسداً .

صوت فلسطيني :

رمزا الموت و الميلاد و الشاعر الفلسطيني « أبو فراس النطافي »

إذا تصورنا أن من بين هموم الشاعر همُّه أن يفكر ، ويعيش حياته بعمق ومعاناة - فإن عزاءه الوحيد أن يجد من يسمعه تلقى عميق تفكيره ، وصادق شعوره من البشر حوله .

من هنا نجد أن العمل الأدبي - يهمننا هنا القصيدة - يدين بوجوده ، لكل من الشاعر وروح العصر ، إذ يولد من التفاعل بين الاثنين عطاء فني قد يتخذ وسيلة التعبير الواضح المباشر الصريح حيناً ، أو يتخذ طريق الرمز ويستند إلى اللاشعور أو « أفريقيا الباطنة » ، كما يقولون - بل قد يغلف ذلك نوع من الغموض .

وإذا كان الرومانسيون يرون في الشعر تعبيراً عن الذات الفردية بوصفه لغة الوجدان ، فإن شاعرنا المعاصر - في غمرة إحساسه بالفرقة والوحشة والقلق - يجد نفسه مازجاً بين الوجدان الفردي أو الذاتي ، والوجدان الجماعي ، متخلياً عن الاقتصاد على الذات ، لتصبح قصيدته عملاً فنياً ، أو مخلوقاً جديداً يسهم في خطوات بناء الإنسان ، يخرج بالشاعر من عالمه الفردي الضيق إلى عالم أرحب وأوسع ، يورقه ما يورق هذا العصر . وهو إذ يتخذ من الخيال جناحاً يزداد بتخليقه اقتراباً من واقعه ، فيتناوله بطرق شتى ، تختلف من شاعر إلى شاعر .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن يكون الشاعر من هزتهم مأساة جماعية أو كارثة قومية تجلّى لدينا الوجدان الجماعي ، من ذلك ما نجده لدى شعراء الأرض المحتلة - من داخلها ومن خارجها - إذ نجد محور شعرهم وشموهم ينطلق من وجدان جماعي ، لأن المأساة وقعت آثارها على جماعة ، ولأن شهود المأساة محلياً وعالمياً هم - في حقيقة الأمر - جماعة أو جماعات .

تسوق هذا التمهيد بين يدي عطاء فني لشاعر فلسطيني هو « أبو فراس النطافي » في قراءة متأنية في شعره الغنائي الذي يدور حول قضية واحدة - هي جل هموم الشاعر الفلسطيني : تتجلى فيها غنايته الرامية .

أما شعره الغنائي - وهو ذوروح درامية أيضاً - فيمثلته ديوانته « رحيق العذاب » ، و (للشاعر مسرحية دينية شعرية) .

في شعره الغنائي أو في (رحيق عذابه) تجده فيما يقترب من نصف قصائد الديوان يؤثر الرمز ، ومن الطريف أن نجد الديوان ينحو منحيتين : أحدهما مباشر تقريرية صريح ، والآخر موجح كمحّاه معبر بالصورة .

أما الجزء القائم على المباشرة والتقريبية فهو ما اندرج في طائفة الشعر المعتمد على الإلقاء اعتماداً لمنهج جيل حافظ لإبراهيم ومن تلاه . أما الجزء الثاني فيقوم على أساس من القراءة الصامتة المخفية ، بل إعادة قراءته للاهتمام إلى مفاتيح الرموز ، وهو جزء من حركة الشعر الحديث .

ومن تناوّلنا للنمط الثاني من تعبيره نقف على رمزين مهمين يدور حولهما شعر الشاعر - وأكاد أقول موقفه النفسي والفكري - ألا وهما : رمز الموت والميلاد .

وستنجد سبيلنا إلى ذلك في دراسة عنوانات الشاعر في ديوانه وقصائده ، ثم دراسة معجم الميلاد والموت في مفرداته وتراكيبه ، ثم دراسة الرمزين في تجرّته الشعرية .

عنوانات :

أول ما نجد من ذلك تجده في تحليل عنوانات قصائده ، بل عنوان ديوانه ؛ حيث نجد تردد هذه العنوانات في حالتها أفرادها وتركيبها بين رمزي الموت والميلاد : فعنوان الديوان « رحيق العذاب » فيه من ميلاد الرحيق ، وعذاب الموت والاحتضار ، و « اللفظة العذراء » : اللفظة ميلاد كلمة ، والعذراء صفة تولد بها الأنثى ، كما أن من معاني « لفظ » : مات ، ومن معانيها وصف الدنيا بأنها لافظة لأنها ترمي بمن فيها إلى الآخرة . ويقولون : « جاء وقد لفظ لجامه » أي مجهوداً عطشاً وإعياءً .

وفي عنوانه : « أمي تناديني » ، و « ابن أُمي » نجد لفظاً أم مجسّدة لمعنى الميلاد ، والابن رمزاً للتناسل والانتشار . والنداء (بفعل المضارع المتجدد) رمزاً للضياع والبعد والفقد ، وفي عنوانه : « أريد خبزاً » ، و « أريد ماء » يبدو رمزاً لسر الحياة في الماء ، واستمرارها في الخبز ، وعنوان « صرخة في التيه » يتقابل فيه رمز الموت في التيه ، والميلاد في الصرخة كهصرخة الطفل في ميلاده ، والصرخة في دلالتها على الموت فيما روي عن الأمم السابقة ، وها هو يعتمد التقابل منهجاً بين الرمزين المتقابلين في عنوانه ، كما نرى في :

« الغراب والزهرة » ، و « أشواك وأزهار » ، وفي « الطفل الدفين » و « اليوم الأخير » ، وفيها - جميعاً - نرى التناقض بين وجود وعدم ، بين بدء ونهاية ، بين تفاؤل وتشاؤم ، وفي معنى الغراب « الفولكلوري » - إلى جانب اشتقاق الغربة منه لغوياً - ما يدلنا على أنه يوصف بأنه طائر الموت ، وكونه نذير الموت لاقتراحه بنيش جثث المورتي ، وذلك لدى كثير من الشعوب ، بل اعتقد العرب بأنهم تعليق منقاره على الإنسان حفظاً من « العين » ، ويتحدثوا عن أثر استعمال كبده ومرارته .. إلخ ، وتشاؤمهم ، كما تشير المعتقدات الشعبية إلى التنبؤ بالحوادث عند الغراب ، ويتحدثوا عن غراب البين الذي بان عن نوح ليأتيه بخبر الأرض فترك أمره ، ووقع على جيفة . وكلمة « الأخير » لها عند الشعوب دلالة فوق معناها اللغوي ، فأخر حزمة من الحصاد لها دلالة مستقبلية في الكثرة والقلة . وبعضهم لا يتناول آخر شيء في إنتاجه أو زرعه أو نباته أو طعامه .

وهكذا يحمض الشاعر الفلسطيني مع رمزٍ حتى يضعهما وضعاً صريحاً في عنوان قصيدته « الموت والميلاد » .

معجم الميلاد والموت ونمطية التكرار :

حين نتأمل معجم الشاعر - في مفرداته وتراكيبه - نجد دلالة الموت والميلاد . وتعامل جدول رقم (٢) نجد على رأس المفردات في منهجه التكراري (في حالتي الأفراد والجمع) : الموت - الأطفال - الأزهار - الماء - العدو - الدم - الأم (وسائر أفراد الأسرة أو الأهل كالأخ والابن) - السدود والحواجز - العودة (بمشتقاتها) - الدم - الزرع وما يخرج منه - البلبل - الدود - السم - الأرقام - الحب - السجن - أو الزنانة - البوم - الغراب - الحمام (والطيور) ، والصقر - الثعابين - الصرخة - النار - التيه والثائه - محنة - شظايا - التراب - (والوطن والأرض) - كؤوس - البخر .

وعلى رأس الجُمْل في منهجه التكراري لها نجد :

أغيثوني - أنا جائع - وأطفالي بلا خبز ولا مأوى - سأعود - وأكره الأرقام والصور - قبلته فضضتي .

أما المفردات فتجد المقابلة فيها واضحة بين الميلاد والموت ، وهي مقابلة لا تكون صريحة دائماً ، بل تقوم على تفسير الرمزين بما تشعه الكلمات من إيهاء ، وبما اكتسبتها مع مرور الزمن عليها في الاستعمال اللغوي ، ثم ثالثاً بمعناها الأصلي ، وأخيراً بسياقها في النص .

دلالة نمطية التكرار في المفردات

الموت	الميلاد
* الموت - السم - الدود - النار - الذهب - اللظى - شظايا - مِرَق	* الأطفال - الأزهار
* البحار - الجوع - الظمأ - الجذب - كؤوس - أكواب - غرق وغرقان	* الخبز - الماء - الزرع وما ينتج عنه - الأنهار
* العدر - الدم - دماء	* الحب - الأم - الأخ - الابن - الأهلون والأسرة
* السلود - الحدود - حاجز - الزنزانة - محنة	* العودة - عائذ - ساعود - عودة - كئون
* اليوم - الغراب - الصقر - الثعابين - الحية - الأرقام - النسر - الأفاعي	* الليل - الطير - الحمام
* التيه والتائه	* التراب - الوطن والموطن - الأرض أرضنا
* الذبول والصفرة والسوداء	* لون الخضرة
* الأرقام	* الأرقام
* الصرخة - يصرخ	* الصرخة

نرى الشاعر يكرر ألفاظاً بعينها لتجسيد رمزيه المتقابلين في الميلاد والموت ، فهو يضع الليل والحمام والطير بدلالة السلام والحنان ، في مقابلة اليوم والغراب والصقر .. إلخ . كما نجد تناقض الألوان : بين الخضرة والذبول والصفرة والسوداء . ومقابلة هذه المفردات تبرز نوعاً من التناقض والتضاد يبرز المعنى ويقويه ، ولا سيما حين نجد الوطن والموطن والأرض في مقابلة

التيه ، والعودة بمشتقاتها في مقابلة السلود والحدود والحواجز ، والسجن والزنازة . وَضَع
الطفل والزهر في مواجهة السم والموت والدود يوضح تناقض حياة الشاعر الممثل لشعبه ، فكلمنا
بنى جداراً هُليم ، وكلمنا تقدم خطوة تأخر . يقول في « الطفل الدفين » (ص ١٥٦) .

كلمنا فاض شعوري

أُتمنى

أن أرى النطفة طفلاً

يتغنى

.....

لكن النطفة تُغني

تتلاشى

.....

فأرى النطفة حبيلى

في دماي تتوقد

ألف طفل في حشاها

قد تخلق

.....

وتموت النطفة الحبيلى وأبقى

المتألم

.....

لا أرى ميلاد طفل

يتكلم

وقد حاولت اختصار النص وقوفاً على ما أريد توضيحه من التقابل ثم التحول إلى الضد ،
كما يعبر صراحة بقوله :

أعدائنا شتوا الحروب على
أوطاننا بسلام أمتنا

وقوله :

مات أهلي على الحراب وعشنا
بعدهم ميتين فوق الحراب

دلالة نمطية التكرار في الجمل

الموت	الميلاد	الجملة
نقيض الموت ودواحيه اسم الفاعل نفي الخبر والمأوى	الطلب - المتكلم المتكلم الأطفال - الخبر - المأوى العودة - المتكلم	أغيثوني أنا جائع وأطفالي بلا خبز ولا مأوى سأعود
الشتات - التفرق - الكرامية - الضياع عضني - الإساءة للتنقيض - التخاضل	قبلته - الإحسان الطلب بالنهي	لا أعرف الحساب وأكره الأرقام والصور قبلته فعضني لا ترموا

تجربته الشعرية :

في قصيدته الغريق (ص ٨) يقول في مطلعها :

غريق في فم الموت
تُريدُ حوله الحيتانُ مسعورة
يُنَادِيكُمْ ... أغيثوني
فلا تُلْقُوا له حجراً
يَزِيدُ عليه أثقاله

.....

ولا ترموا وريقات
فموج البحر يسحقها

.....

ولا ترموا بألواب
تدوب بلجة البحر

.....

ويصرخ من حلاوة روحه

فيكم : أغيثوني

فلا ترموا وريقات

وأرغفة وألواب

ومدوه يسكين

يصارع فيه حباته

في هذه الأجزاء المختارة من القصيدة ندرك دلالة جملة :

(أغيثوني) بين الميلاد والموت حيث طلب الإغالة ولا مغيث مقترنة بتكرار جملة (لا ترموا) .

أما جملة (قبلته فعضني) فهي مطلع قصيدته « ابن أُمي » (ص ٨٧) ويدير الشاعر حواراً مع أمه ، وأم العرب : كيف يكره الأخ أخاه ويقابل إحسانه بالإساءة ؟ :

أهدي له الزهور

عاقبةً بالحُبِّ والوفاء

فيبلر الأشواك في طريقي

لم يستخدم حادث (هند بنت أبي سفيان) ، ثم يستخدم الأرقام في الدلالة على التفرق والشتات :

فأما تزوجت عشرين

وأنجبت عشرين

للا يقول في قصيدة أخرى (ص ٨) تجد فيها جملة الأرقام :

ثم يسيل من سنين
عشرين عاماً أربعين
وأخّر يسيل من سنة
من التتّين من ثلاث
لا أعرف الحساب
وأكره الأرقام والصّور

ويكرر الجملتين السابقتين أيضاً (ص ٧٥ ، ٧٧) .

وبمضي مع الأرقام ، فيقول (ص ٦٣) :

لا نعلم إلا بالأرقام
ولا نتحدث إلا بالأرقام
ونرضى بالأرقام
ونغضب بالأرقام

ويقول (ص ٧٥) :

وظلّ أيوبُ بلا دواء
ينتظر الشفاء من سنين
عشرين عاماً .. أربعين
لا أعرف الحساب .. إلخ .

ونمضي مع الشاعر في تجرّبه الشعرية لنجد إلحاح هذين الرمزين في ١٦ قصيدة من بين قصائد الديوان وعدتها ٢٤ قصيدة ، وهو قلر يدنو من نحو نصف عدد قصائد الديوان . ولا يعني ذلك خلو القصائد الأخريات من هذين الرمزين ، بل أعني أن التجربة الرمزية تجلّت هنا أكثر منها هناك ، بل تكاد تُجرّم أنه لم يخلُ منها قصيدة من قصائد الديوان .

ونتوقف عند قصيدتين متقاربتين في العنوان - كما قلنا - وفي المضمون ، وفيهما نجد

الدلالة الرمزية . وأحسب أن الشاعر كتبهما في وقتين متقاربين إن لم أقل في وقت واحد ، وهما :

أرهد خبزاً ، وأرهد ماء

تجد التقارب في العنوان ، كما تجد التقارب في المفردات . والتراكيب وتطور نمو القصيدة وتسلسل أفكارها . في الأولى يكرر جملة « أنا جائع » وجملة (وأطفالي بلا خبز ولا مأوى) ، وفي الثانية يكرر كلمة (ماء) .

وفي كلتا القصيدتين يمهّد السبيل ، مبيّناً وفرة ما يبحث عنه من طعام في الأولى ، ورّياً في الثانية ، وهما قوام الحياة ، ولا يجد إلا الجوع في الأولى : والعطش في الثانية ، وهما طريقا الموت ؛ أي أننا أمام مقابلتين بين العطش والرّي ، أو الجوع والشّبع ، والجذب والاضطرار أي الموت والحياة ، من هنا يذكر الشاعر اللون الأخضر مرتين في الأولى ومرة في الثانية بدلالته على الحياة وتدقيقها ، ويذكر اللون الفضي في الثانية كما أنه يذكر السواد (ص ٤٥) ، والاضطرار (ص ٦٥) ، ثم يتدرج مع مطلبه فيصاب بالفشل في الحصول على مبتغاه ، وعلن سخطه وفورته في القصيدة الأولى بإعلان حرب السموم والمبيدات على « الدهيدان » التي تأكل محصول الأرض .

يقول في المطلع :

أرى زرعاً يغطي الأفق أخضر

ولكن لا أرى قمحا

أرى شجراً مليد الظل وأرف

ولكن لا أرى ثمرا

أرى الأغنام في المَرعى

ولكن لا أرى لحماً

فأين اللحم والأثمار والحِطّة

أنا جائع

وأطفالي بلا خبز ولا مأوى

ثم يُجبل الطرف في السهول مكرراً جملتيه السابقتين ، وحين يتأكد له الحرمان يعلن الثورة على الديلان .

أما القصيدة الثانية فيقدم لنا فيها بناءً عضويًا متماسكًا حول مواجهة صريحة بين الموت والحياة ، نستطيع أن نراها في خمسة أعضاء :

العضو الأول وجود غيوم وأمطار تملأ البرك والقيعان :

وكلومي ظلت فارغة

لم تنزل فيها قطرة ماء

قطفت أدق على أبواب أقدارنا

ومعارفنا

ماء .. ماء

لكن لم يفتح لي باب واحد

وهذا هو العضو الثاني ، ويظل على الأبواب يصني لفجيج الثنمان الوحشي :

وكوس الماء الفضية

بيد الساقبي

وفم الشارب

فينتقل إلى تجربة ثالثة هي العضو الثالث في البناء :

فأفر إلى النهر

أسترجمه

ماء .. ماء

لكن الصخر الشامخ يحرمني

أن أشرب جرعة ماء

مما يضطره إلى اللجوء إلى تجربة رابعة هي العضو الرابع في البناء المعصري هنا :

فرجعت إلى البشر

أستسقيها

ماء .. ماء

لكن الهوة تمتلئ

من جرعة ماء

والجبل يشد يدي للظلمة للأشباح

عند ذلك يقرر ترك المطر ، والجبل ، والكأس ، ويلجأ إلى تجربة جديدة خامسة ، هي العضو الخامس ، وهو التحول إلى الضد ، كما حدث التحول في الأولى من الطعام والحياة إلى السم والموت ، هنا يتحول إلى البحر :

ولجأت إلى البحر

أروي ظمعي بحياة نارية

وهو يجد فيها غناء من مياه النهر ، والآبار ، والأمطار ، مؤكدا ما قاله في القصيدة الأولى من ديوانه « اللفظة العذراء » ، ص ٣٩ :

ظمآن والأنهار تجري حوله وكأنه للماء لم يتشوق

وهذا التحول عند الشاعر تجده في معظم قصائده ، ها هو في « الوجه المقنع » يتوقع مواجهة بين « الصقر » و « الصياد » ، كما يجد أن النحلة تمتص دمه ، وكان يتوقع منها عسلاً . واستعماله الكلمات الدالة على الطيور ، واللفظة ذاتها لها دلالة بأصل العلاقة بين الإنسان والطيور ؛ حيث بدأت علاقة الإنسان بالطيور في رحلة بحثه عن الطعام ، مما جعله يسطو على أعشاشها ، ويضع لها الشراك بحثاً عن الطعام .

وهكذا نجد قيام شعره على موقف فكري من قضايا عصره ، ويبدو ذلك من إشارات عديدة لوظيفة شعره :

يقول في صفحة ٢١ :

طلب الفؤاد قصيدة أشدو بها للعالمين : مغرب ومشرق

ويقول في صفحة (٢٦) :

لتمت أيها اللهم فإني أكره الشعر من فم الكذاب

ويقول في صفحة (٥٥) :

بغير التقى والحق لن أنكلما ولو أن شعري صار حولي جهنما

ومن هنا كان استخدامه لذلك الحشد من المفردات والجمال رمزاً لصُلب قضيته : الميلاد والموت ، البقاء والفناء .

جدول رقم (١)

عنوانات

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
رحيل العذاب (اسم الديوان)		الموت والميلاد	٧٣
اللفظة العذراء	١٩	الفريق	٨١
النفس الثائرة	٢٣	ابن أمي	٨٧
قد طال صمتك	٢٩	ينبوع الحب	١٠١
أمي تناديني	٣٣	أشواك وأزهار	١٢٧
أريد خبزاً	٣٧	أريد ماء	١٤١
صرخة في التيه	٤٣	الأسى الثالث	١٤٧
الغراب والزهرة	٤٩	عصفت بلبنان الليالي السود	١٥١
صرخة الحق	٥٥	الطفل الدفين	١٥٥
		اليوم الأخير	١٧٣

جدول رقم (٢)

١ - تكرار المفردات (ومشتقاتها)

الكلمة	الصفحات
النيران	١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢
النهر	١٩ ، ٥٣
الزهر (١٤)	٢٠ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، (٥٤) ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٣

الكلمة	الصفحات
البلبل	٢٠، ٥١، ٩١، ١٠١، وشبهه بالغراب (١٠٢)
الطيور	٢٠، ٣٧، ٦١، ٦٢، ١٠١
التيه	٢٣، ٤٤
محنة	٢٣، ٣٠
شظايا	٢٣، ٤٤
الموت	٢٣، ٢٦، ٤٨، ٧٨
الكؤوس	٢٤، ٢٥
الوطن	٢٤، ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٤، (٣٦)، ٣٨، (٤٠)، ٤١، ٤٨، ٧٣
السدود	(٣٤)، ٣٥
العودة	٣٤، (٣٥)، ٣٦
السم	٣٢، ٣٥، ٤٨، ٦١، ٧٤، ٧٥، ٧٦، (٧٧)، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٥، ١٠٢
الزرع ونتاجه	٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١
النود	٣٩، ٤٠، ٩٩
السم	٢٤، ٣٩، ٩٩
الأرقام وأعدادها	٦٣، ٦٤، ٧٥، ٧٧، ٨٠، ٨٩، (ومعظمه رقما ٢٠، ٤٠)
الحب	٦٦، ٦٧، ١٠٤
البحر	٢٤، ٣٩، ٣٦، ٤٩
العدو	٢٩، ٣٤، ٥٦، ٥٧
الذبح	(٢٩)
ما ينلج في الأسرة	٢٣، ٢٥، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٤٥، ٤٦، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٢، ٩٣
الصرخة	٤٣، ٣٧، ٥٥
مِزْق	٣، ٤٨
الغراب	٤٩، ٥٢، ٥٤، ٧٨، ٧٩، ١٠١
الحجة	٥٤، ٥٨
النار	٢٠، ٢٩

ب - تكرار الجمل

الكلمة	الصفحات
أغثوني	٨١ ، ٨٤
أنا جالع	٣٧ ، ٣٩
وأطفالي بلا خير	
ولا مأوى	٣٨ ، ٣٩
سأعود	٣٥ (٤ مرات)
لا أعرف الحساب	
وأكره الأرقام والصور	٧٥ ، ٧٧
قبله فعضني	٨٧ (مرتين)
لا ترموا	٨١ ، ٨٢ (مرتين) ، ٨٤

المصدر :

أبو فراس النطفاي : رحيق الطناب . دمشق ، ١٩٨٢ . ٢٢٤ ص .

أصوات سعودية :

التيار الوجداني في شعر عبد الله الفيصل

ينتمي ديوان « وحي الحرمان » باسمه ومضمونه إلى مدرسة فنية لها مكائنها في الشعر العربي المعاصر ، وهي مدرسة الشعر الوجداني ، وقد تصدر صفوفها رعييلٌ من الشعراء اختلفوا منهجاً واتحدوا غاية ، وشغلوا بقضايا الوجدان والذات في محاولة منهم لإرجاع الشاعر إلى نبعه الأصيل وهو ذاته وأصغافه ، ولم يكن الشعرُ لديهم وليد مناسبات ، كما لم يكن ورقة مزرعة تُرفع لمظلم أو كبير .

والحق أن شعر الفيصل حصيلة تأثر فني بصيحات التجديد في المضمون لدى جماعة الصعديين الذهني المسماة - وهما وتجاوزا - جماعة الديوان ^(١٢٢) ، لدى فرسانها الثلاثة : عبد الرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٥٨) ، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) ، ولؤيهم عبد القادر المازني (١٨٩٠-١٩٤٩) ، اللذين تقاربوا مولداً ، وتباعداً وفاةً ، بمقدار ما تقاربوا في بداية نهضتهم الأدبية ، وتباعداً في آخرها .

كما أن شعر الفيصل حصيلة تأثر فني بصيحات جماعة أبولو ^(١٢٣) ، واتجاههم الوجداني ، وشعراء « رابطة الأدب الحديث » ^(١٢٤) ، وشعراء المهاجر .

هذا الاتجاه الوجداني أهم من قولنا الاتجاه الرومانسي ^(١٢٥) . وإنك لتجد في شعر الفيصل كثيراً من النبض اللطفي ، سواء في ضمير المتكلم من مثل قوله ^(١٢٦) :

إني ورنك في هوائك مُسَوَّخَدٌ إن كانَ عِنْدَكَ في الهوى تَوْحِيدٌ
أشدُّ يدُ كُرِكَ وَالْعَرَامُ يَسْوَغُنِي لِنَهَائِيَةِ فِي الْحُبِّ وَهِيَ بِعَمْدٍ
تُسَالِلُنِي الْفَوَائِزُ مَا اقْتِرَاحِي وَأَلَّتْ عَلَى الزُّمَانِ مَدَى اقْتِرَاحِي
فَضَيْتُ عَلَى حُبِّي فَضَيْتُ عَلَى وَدِّي وَأَلَّتْ إِلَيَّ قَدْ كُنْتُ أُرِي بِهَا زُنْدِي

أو في مَسْحة الحزن ^(١٢٧) ، من مثل قوله مما يقرن فيه بين الخريف والحزن في قصيدته

« طلائع خريف » :

مَنْ لِي بِهِ وَيَدُ الْخَرِيفِ تَذْوِي أَزَاهِيرَ الرَّبِيعِ
أو الحب والوجد ، وهو سمة عامة في شعره كله ، ومن ذلك قوله في قصيدته
« لوعة » (١٢٨) :

الْأَقْي فِي عِلَالِكِ مَا أَلاَقِي وَحُبُّكَ فِي حَنَا الْقَلْبِ بَاقِي
وَأَسْرَفُ فِي الصُّلُودِ وَفِي التَّجَنِّي وَأَسْرَفُ فِي التِّيَاجِي وَاشْتِيَاقِي
وفي قصيدته « كنا وكان » (١٢٩) :

يَا حَبِيبِي أَنَّنِ يَلُوكَ الْأَمْسِيَّاتُ يَوْمَ كُنَّا مِنْ هَوَانَا فِي سُبَاتٍ
يَا حَبِيبِي كَيْفَ ذَاكَ الْحُبُّ مَاتَ عِنْدَمَا دَبَّتْ بِهِ رُوحَ الْحَيَاةِ
أو الحب العذري ، مثلما نجد في قصيدته « حلم الهوى العذري » (١٣٠) :

وَسَاحِرَتِي يَحْيِيهَا وَرُوحٌ كَالسَّنَا يَسْرِي
وَبِالْبَسَمَاتِ مِنْ لَغْوٍ شَهْوٍ بِالْهَوَى يُغْرِي

إلى أن يقول :

..... أَنْتِ الْحَانِي وَحُلْمِي فِي الْهَوَى الْعُذْرِي

أو الشك ، ونسوق لذلك قصيدته « عواطف حائرة » (١٣١) في آخر الفصل .

أما الشعر عنده فمن إلهام حبيته :

* فَنِيكَ لِلْقَلْبِ أَهْوَاءُ مُجَمَّعَةٌ وَفِي لِقَائِكَ دُنْيَا الشَّاعِرِ الشَّاكِي (١٣٢)
أَقْصَى أَمَانِي لَوْ تَبْلِيغِينَ بَاسِمَةً أَسْتَلْهُمُ الشُّعْرَ مِنْ بَاهِي مُحَيَّاكِ
* دَعَوْتُ الشُّعْرَ فَيَكُ فَمَا عَصَانِي وَلَآنَ قِيَادَهُ بَعْدَ الْحِرَانِ (١٣٣)
* وَدَعْتُ لَهَامَ الرَّبِيعِ النَّاضِرِ وَدَفَنْتُ أَمَالِي وَوَحْيَ خَوَاطِرِي (١٣٤)
وَوَادْتُ مَا فِي الْقَلْبِ مِنْ ذِكْرِ الصَّبَا وَتَقَضَّضْتُ عَنْ ذِهْنِي خَيَالَ الشَّاعِرِ

وينبغي ألا يدفعا ذلك إلى الحكم بأننا لزاء شاعر رومانسي فحسب ، بل نحن أمام تيار

وجداني دافق ، آية ذلك أننا نرى أنفسنا إزاء شعر وجداني لا يخرج عن هذه الدائرة إلا إلى قصيدة واحدة ، هي قصيدة « شباب بلادي »^(١٣٥) التي مازجها أيضاً وجداناً وطنياً .

ولعل الشاعر قد آمن فنياً - مع غيره من الشعراء - بما دعا إليه العقاد ورفيقاه شكري والمازني من الشعر النابع من الوجدان ، حيث تكون معاني الشاعر بناته من لحمه ودمه ، كما يعبر العقاد في مقدمة « لألغى الأفكار »^(١٣٦) ، وكما عبر عنه شكري في مقدمة ديوانه « زهور الربيع » ، من أن الشعر كلمات تخرج من النفس^(١٣٧) .

وما يؤكد أننا أمام شعر الأحمدة الوجدانية أو البارقة الوجدانية - إلى ما تقدم - أنك تجد قصائد ديوان « وحي الحرمان » قصاراً ، يراوح معظمها بين القوافي المتعددة في شكل رباعيات أو ثلاثيات . ولعل أطولها كان في عشرين بيتاً ، وأقصروا كان في ثمانية أبيات ، إذ يجد الشاعر نفسه إزاء دقة شعورية تجد طريقها في ثنايا تجربة شعرة يمشيها الشاعر بعمق وصدق ، فصبغ في كم من الأبيات متقارب ما بين العشرين والثمانية تقريباً .

أما الوزن الشعري فترى بحر الكامل (مُتَقَاعِلِينَ) وبحر الرمل أو مجزوءه [تفعيلة : فاعِلان] أيمن لدى الشاعر ، يكثر ورودهما في شعره أكثر من أي بحر آخر ، كما نجد للشاعر قصائد شاعت في الغناء العربي الحديث من مثل قصائده :

« ثورة الشك » ، و « عواطف حائرة » ، وسننوقها في نهاية الفصل ، و « سمراء »^(١٣٨) ، ومطلعها :

سَمْرَاءُ يَا حَلْمَ الطُّفُولَةِ يَا مَنِيَةَ النَّفْسِ الْعَلِيلَةِ

و « هل تناسيت »^(١٣٩) ، ومطلعها :

لَبِثَهُ يَعْرِفُ الْمَلِكُ دَائِمَ الْخَفَقِ لَمْ يَزَلْ

هَذِهِ الْهَجْرَ فَاتَّبِرْ يَقْتُلُ الْيَأْسَ بِالْأَمَلِ

إلى جانب قصيدته : « يا مالِكاً قلبي » ، و « من أجل عينيك » .

وما يؤكد تيار الوجدان في شعره أننا نرى اسم الديوان « وحي الحرمان » ، ولقب مؤلفه « محروم » ، وكان الإهداء : (إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان)^(١٤٠) ، وصنّف الديوان بمقدمتين ثريتين ، إحداهما لصلاح لبكي بعنوان (هذا المحروم)^(١٤١) ، والثانية للشاعر نفسه

عنوانها « أجل أنا محروم »^(١٤٧) .

والحرمان هنا رافد من روافد التيار الوجداني عند الشاعر ، وعلى الرغم من أن قصائد الديوان لم يحمل منها عنوان الحرمان أو ما اشتق منه إلا قصيدة واحدة هي « أمل المحروم » التي سنسوقها في آخر الفصل^(١٤٨) - فإن الحرمان هو المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله ، فما الدافع إلى ذلك ؟ وهل لشيوع الإحساس بالحرمان في شعره صلة بدوافع ذاتية أم يرجع - في أصله - إلى نزعة فنية لديه ؟

إن المقدمة التي احتلت الصفحات الأولى من الديوان هدفت إلى التعريف بالشاعر ومنزله الاجتماعية ، وإلى الإشارة إلى غربيته الشاعر : « غربة نفسه مع الأرض » ، و « غربة مواطناته لمن لا يعرف مدى الصديق في مواطناتهم له »^(١٤٩) .

أما الشاعر فيذهب ، في مقدمته ، إلى الاستناد إلى الحكم الظاهر على الإنسان ؛ لذا يشير إلى الصفحة الكاملة من تاريخ حياته . يقول :

« فأنا لم أولد وفي فمي مِلْعَقَةٌ من ذهب ، كما يظن الكثيرون » ، ثم يمضي في تصوير نشأته الأولى ، وكيف باعدت ظروف الرحلة بينه وبين أبيه ، وكيف لمح الصبا في نفسه ومعه أحاسيس وعواطف لم يستطع كبثها ، وعجز عن تحقيقها فيقول : « فتركت في نفسي أبْلَعُ الأكر من الحرمان حتى الآن . »

ثم يمضي بنا يمرّفاً على مراحل نشأته الفضّة في كَنَفِ جده ، وعلى رُبَى نجد ، وفي الحجاز ، وفي مدرسة من مدارس الحي ، ثم في مدرسة الحياة حيث كان أستاذه فيها والده . أما ديوانه فكما يقول :

« صورة من شعوري وإحساساتي المختلفة كما هي ، لم يجمّلها التزيين ، ولم تلونها الأصباغ ؛ لأنني أريد أن يكون « صورة طبق الأصل » لحياتي ، وصدى حقيقياً لشعوري وعواطفني . »^(١٥٠)

وباستعانتنا بتلك الومضات من مقدمة الشاعر ما يؤكد ما نتنمى إليه دراسة شعره ، لوالاهتمام بدراسة مقدّمات القصائد ومقدمات الدواوين جزء من منهج ندعو إليه في دراسة النص الشعري [١] .

ومن معنى الحرمان هذا يسوق الشاعر السعودي محمد سراج خراز قصيدة يقول فيها^(١٥١) :

يا شاعرَ الحرمان ، والحرمانُ ملهبةُ الشعور
ما أبصرتَ عَيْنايَ حِرمانًا كحِرمانِ الأميرِ
في كَفِّهِ الدنيا ، وأسمعُ مِنْهُ أُناتِ الأسيرِ



ماذا أقولُ إذن إذا رُمْتُ الشكاةَ وأيُّ شكوى
قَدْ كَانَ في نَفْثاتِ « محروم » عِزَّاءَ لي وسلوى

ونقتصر من القصيدة على هذه الأبيات التي تقفنا على جذور الحرمان والاغتراب واتصالهما
الوليقي بتيار الوجدان ، وفي ذلك كله نجد أنفسنا أمام شاعر وجداني ، تقوم التجربة الشعرية
عنده على صديق فني .

ولسوق هنا القصيدتين اللتين سبق أن أشرنا إليهما وهما : « عواطف حائرة » ، و « أمل
المحروم » .

عواطف حائرة (١٤٧)

أَكْأَدُ أَشْكُ فِي نَفْسِي لِأَنِّي
يَقُولُ النَّاسُ إِنَّكَ خُنْتَ عَهْدِي
وَأَنْتَ مَنَآيَ أَجْمَعُهَا مَشَتْ بِي
وَلَقَدْ كَاذَ الشُّبَابِ لِقَبِيرِ عَوْدِ
وَمَا أَنَا فَاتِنِي الْقَدَرُ الْمَوَالِي
كَأَنَّ صِيبَايَ قَدْ رَدَّتْ رَوَاهُ
يُكَلِّبُ فِيكَ كُلَّ النَّاسِ قَلْبِي
وَكَمْ طَامَعَتْ عَلَيَّ ظِلَالُ شَكِّ
كَأَنِّي طَافَ بِي رَكْبُ الْكِبَالِي
عَلَى أَلْيِ أَغَالِطُ فِيكَ سَمْعِي
وَمَا أَنَا بِالْمَصْدَقِ فِيكَ قَوْلَا
وَبِي مِمَّا يُسَاوِرُونِي كَثِيرُ
تُعَلِّبُ فِي لَهْمِي الشُّكَّ رَوْحِي
أَجِيبْنِي إِذَا سَأَلْتُكَ هَلْ صَحِيحَ

أَكْأَدُ أَشْكُ فِيكَ وَأَنْتَ مِنِّي
وَلَمْ تَحْفَظْ هَوَايَ وَلَمْ تَصْنُئْ
إِلَيْكَ غَطَى الشُّبَابِ الْمُطْمَئِنِّ
يُوَلِّي عَن قَتَى مِنْ غَيْرِ أَمْنِ
بِأَحْلَامِ الشُّبَابِ وَلَمْ يُقْنِنِي
عَلَى جَفْنِي الْمُسَهَّدِ أَوْ كَأَنِّي
وَتَسْمَعُ فِيكَ كُلَّ النَّاسِ أَذْنِي
أَقْبَضْتُ مَضْجَعِي وَاسْتَعْبَدْتَنِي
يُحَدِّثُ عَنْكَ فِي الدُّنْيَا وَعَنِّي
وَيُبْعِرُ فِيكَ غَيْرَ الشُّكِّ عَيْنِي
وَلَكِنِّي شَقِيتُ بِخُسْنِ ظَنِّي
مِنَ الشُّجْعَنِ الْمَوْزُقِ لَا تَدْعُنِي
وَتَشْقَى بِالظُّنُونِ وَبِالْثَّمَنِي
حَدِيثُ النَّاسِ خُنْتُ ؟ أَلَمْ تَخُنِّي ؟

أمل المحروم^(١٨٨)

يا صَغِيرَ السَّنِّ يا مُرَهَفَةً
 إِنَّ تَكُنْ تَقْوَى عَلَى طَوْلِ النَّوَى
 أَوْ تَكُنْ لَا تَعْرِفُ الْوَجْدَ الَّذِي
 فَلَقَدْ أَذْنَبْتَهُ مِنْ حَتْفِهِ
 أَنْتَ قَلْبٌ يُبْذَلُ الْوَعْدُ لَهُ
 وَجَبِينْ مُشْرِقَ مُؤَلِّقِ
 وَقَوَامٍ يَنْتَهَاذَى فِي الرَّبِّ
 وَقَمِ لَوْ قَالَ مَنْ يَنْعُتُهُ
 وَلَكِنَّا لَوَلَّيْ مُؤْتَلِفِ
 وَعَلَى صَدْرِكَ لَحْنًا خَسِرَ
 وَبَارِدًا فِكَ حَادٍ صَلِفِ
 شَوْقٌ مَنْ جَافَيْتَهُ أَتْلَفُهُ
 فَهُوَ فِي بُعْدِكَ مَا أَضْعَفُهُ
 لَمْ يَبْنِهِ أَنْ أَنْ تَعْرِقَهُ
 وَسَيَوَى وَصْلِكَ لَنْ يُسَيِّفَهُ
 فَلِذَا اسْتَنْجَزَهُ سَوَقُهُ
 مَنْ رَأَى مَرَّةً أَذْلَفُهُ
 فَمَقُولُ الْبَاءُ مَا أَهْجَفُهُ
 هُوَ كَالْعَنَابِ مَا عَرَقُهُ
 الَّذِي سُبْحَانَ مَنْ أَلْفَهُ
 كَلَّفَ الْفُرْجِيعَ مَا كَلَّفَهُ
 مُثْقِلَ خَطْوِكَ مَا أَصْلَفَهُ !

في القصيدتين يتجه المعجم الشعري عند الفيصل إلى التيار الوجداني ، فنجد الوجد والشجن الموزق في البيت الثالث من أمل المحروم ، والثاني عشر من عواطف حائرة ، ونجد الشوق والذئف والتسهيذ في البيتين الأول والسادس من أمل المحروم ، والسادس من عواطف حائرة .

وكلتا القصيدتين تقومان على التوجه إلى مخاطب ، بل تستندان إلى كاف الخطاب ، وميالة الأولى منهما - إلى جانب كاف المخاطب - فعل الأمر « أجيئي » ، وهو يقابل أداة النداء في القصيدة الثانية .

ونتصور أن مخاطبة الغائب ، أو بمعنى آخر استحضار المفقود ، وتخيُّل حضوره لم مخاطبته ، أقوى وجدانيا من مخاطبة الحاضر الموجود ، إذ في التخيُّل معنى شدة الوجد ، وتلك سمة أخرى من سمات التيار الوجداني عند شاعرنا .

يبقى - بعد ذلك - أن نقول إن قصيدة «عواطف حائرة» ، بالرغم من كونها لم تحمل اسماً من أسماء الحرمان ، كانت أشد دلالة على ذلك من القصيدة الوحيدة التي حملت اسم الحرمان ، مما يؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن الحرمان هو « المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله . » (١٤٩)

ونتصور أن هذا الحرمان كان من الممكن أن يصور لنا - في عمل فني - خطأ تتجلى فيه روح المأساة في بناء يستعير فيه الكاتب من قدرة « الدراما » وأبعادها الفنية ما يعينه على تجسيد الحرمان في عمل فني موضوعي يتجاوز حدود الغنائية .

قصائد مختارة

لغازي القصيبي

هناك ظاهرتان في حياتنا الأدبية تستحقان الالتفات والعناية ، وهما : إعادة النظر فيما ألفه الكاتب ، بأن يعود إليه فيعرضه على القارئ ، وهنا تمتزج الظاهرة الأولى بالظاهرة الثانية ، وهي ظاهرة المختارات الشعرية ، وفي هذه الحالة نجد الشاعر يحقق خطوة تجمع بين الظاهرتين ؛ فهو يعيد نشر عمله على القارئ ، وفي الوقت نفسه يقدم مختارات من شعره يختارها بنفسه اختياراً ليس عشوائياً .

وللظاهرتين امتداد بعيد في تاريخنا الأدبي قديماً وحديثاً ، فظاهرة العودة للعمل الفني تمثلت قديماً في التنقيح والمعاودة والمراجعة ، وحديثاً في المسمّرات الأدبية ، ثم تجلّت لدى القصصي العربي محمود تيمور ، حين أعاد كتابة بعض أعماله القصصية بطريقة جديدة ، كما صنع في روايته « أبو علي عامل أرنيست » التي صدرت سنة ١٩٣٤ ، ثم أعاد صياغتها بعد عشرين سنة فظهرت خلْقاً جديداً سنة ١٩٥٤ ، باسم « أبو علي الفنان » ، وكما صنع في روايته « الأطلال » التي صدرت سنة ١٩٣٤ أيضاً ، ثم أعاد صياغتها سنة ١٩٥١ ، باسم « شباب وغانيات » . وبالرغم من أن ذلك إعادة كتابة ، فإنه يعدّ ابتداءً أدبياً جديداً في نظرنا .

أما ظاهرة المختارات الشعرية فبعيدة الجذور ، منذ صنع المفضلّ مُفضّلياته ، والأصمعي أصمعياته ، بل منذ اختار الإنسان العربي المعلقات ، ثم صار كثير من الشعراء يختارون مجموعات شعرية لغيرهم من الشعراء ، على نحو ما صنع البارودي ، وعلي أحمد سعيد ، وفاروق شوشة .. إلخ .

أما غازي القصيبي فإنه يعيد لنا الظاهرتين على نحو جديد ، إذ يعيد نشر بعض قصائده ديوانه السابقة : « أشعار من جزائر اللؤلؤ » (١٩٦٠) ، و « قطرات من ظمأ » ، و « في ذكرى نبيل » ، و « معركة بلا راية » ، و « أنت الرياض » ، و « أبيات غزل » .

اختار من هذه الدواوين تسعاً وعشرين قصيدة ، وهي قصائد تُدبّل بتواريخ متباعدة بطبيعة الحال تبعاً لتاريخ ميلادها ، ونشرها في ديوانها ، فأنت تلتقي بما كتب سنة ١٩٥٨ ، ثم

تتدرج حتى ١٩٧٣ .

وهذا الاختيار له مغزاه ، وهو حدث لا يمر ببساطة لدى دارس الأدب ، لأنه يعطي دلالة للدارسين تتمثل في التساؤل : لماذا اختار غازي القصصبي هذه القصائد بالذات ؟

لن نعيد مقولة القدماء : « اختيار الرجل جزء من عقله » برغم إيماننا بتلك المقولة ، بل نذهب إلى أن اختيار غازي القصصبي لهذه القصائد يدل على إيمانه بصديق التجربة الشعرية ، فهذه القصائد في معظمها تقوم على تجربة شعرية صادقة ، وما هي إلا نماذج لغيرها من قصائد دواوين القصصبي السابقة التي تركز على أساس ، وتقف على ذلك في قصائده بالرغم من تنوع قالبها أو شكلها العروضي ، فمنها ما يخضع للعروض التقليدي ، ومنها ما يبتعد للعروض الحديث أو الشعر الجديد .

إن ذلك يعني إعادة ما قاله عبد الله محمد الطائي إثر صدور الديوان الأول للقصصبي سنة ١٩٦٠ ، لقد أطلق عليه « الدم الجديد » منذ أكثر من عشرين سنة تقريباً ، فهل يحق لنا أن نقول إن القصائد المختارة من دواوين القصصبي تأكيداً لذلك الدم الجديد أو المتجدد في أشعاره ؟

ها هو ينشد الحب في الموانئ السود في قصيدة قسّمها إلى مقدمة ، ثم طاف فيها في ثلاثة موانئ ، ثم خاتمة ، ليقف على زيف الحياة ، وانتشار النفاق ، والإصابة بحمى المال :

كنت برّيقاً

لا أملك إلا أوهامي

ونجمي المنثورة في الأفق

ودفاتر شعر أسكنها

وتعشش فيها أحلامي

ووقفت على هذا الميناء

قال الناس : أ عندك بيت ...

غير قوافي الشعر المصمّاء ؟

قال الناس : أ عندك أرض ...

غير «أراضي» الشعر الخضراء ؟

وأصبحت هناك بحمى المال

وهي مختارة من ديوانه «أنت الرياض» ، وذهبت بتاريخ ١٩٧٥ ، ونشرت في «قصائد مختارة» ص ١٠٤-١١٢ .

ونتصور من «اختيار» غازي القصبي لديوانه هذا من بين قصائد دواوينه السابقة ، أن الشاعر يقدم عوناً فنياً لدارسه ، حيث يضع أيديهم على القصائد الأثيرية لديه ، و «اختيار» الشاعر يختلف عن «اختيار» غيره ، فهو بذلك يضيف إضافة وجدانية إلى ما ألف ، وبذلك يمكن جعل «قصائد مختارة» مرآة لشعر غازي القصبي . ونحن نقف أمام قصائد هذا الديوان وعددها تسع وعشرون قصيدة سنجلها - في معظمها - لتنتمي للتيار الوجداني ، بدءاً بديوانه الأول «أشعار من جزائر اللؤلؤ»^(١٥٠) والذي يحدثنا عنه الشاعر في كتابه «سيرة شعرية»^(١٥١) ، فيذكر ما في هذا الديوان من «روح المدرسة النزارية»^(١٥٢) ، والمرأة فيه تمثل معنيين :

أولهما : شعور الأمن والاستقرار في الأسرة . ويستشهد له بقصائد : «جزيرة اللؤلؤ» ، و «ليلة الملتقى» ، و «لولاك» ، و «رجل» ، و «جاري»^(١٥٣) .

والمعنى الثاني : المستقبل المجهول ، ويستشهد له بقصائد : «فأنة الخيال» ، و «حيرة» ، و «يا قلب»^(١٥٤) .

وإذا علمنا من الشاعر أن قصائد الديوان كتبها وعمره بين السابعة عشرة والعشرين ، أمكن لنا أن نقول إن باكورة إنتاجه هذا - الذي يعتبره كثير من النقاد أحسن دواوينه - هو مفتاح التيار الوجداني في شعره كله . وهذه الوجدانية هي التي ظهرت فيما أسماه الشاعر «العقوبة» في ديوانه كله ، وقال عنه عبد الله محمد الطائي بعد صدوره إنه (الدم الجديد)^(١٥٥) ، وقال عن إنتاج الشاعر إن أكثره وجداني^(١٥٦) ، وإن كنا لا نوافق على اعتبار الشاعر من شعراء البحرين ، لأن الشاعر العربي لا يقتصر على بيئته ، بل يسافر إلى بيئات الأدب العربي تأثيراً وتأثراً انتماءً إلى البيئة الكبرى الأم ، بيئة الأدب العربي المعاصر . هذا فضلاً عن انتماء هذا الشاعر إلى البيئة السعودية .

وقد ضم ديوان «قصائد مختارة» نماذج من «قطرات من ظمأ»^(١٥٧) الذي ضم ثلاثاً

وعشرين قصيدة كتبها الشاعر بين سني عمره الحادية والعشرين والخامسة والعشرين ، وفيها تجلّى تأثره بإبراهيم ناجي كما يحكي الشاعر ^(١٥٨) . يقول الشاعر :

« إذا كان ديوان أشعار من جزيرة اللؤلؤ يمثل تجربة مراهق غرّ ، فإن قطرات من ظمأ تمكس تجربة شاب عربي شرقي يلتقي للمرة الأولى بمجتمع الولايات المتحدة الأمريكية الغريب ، ويواجه ذاته ^(١٥٩) » .

حيث كتب فور وصوله « أغنية قبل الرحيل » ، وهي تلخّص مشاعر الديوان كله ^(١٦٠) .

وهكذا تمضي قصائده المختارة مع ديوانه الأخرى ، فيأخذ من كتابه « في ذكرى نبيل » ^(١٦١) ، و « معركة بلا راية » ^(١٦٢) ، و « أبيات غزل » ^(١٦٣) ، و « أنت الرهاض » ^(١٦٤) .

وفي ذلك كله نقف على الجانب الوجداني في شعره الذي يتعدّى مجرد كونه « من الرمانسيين العرب » كما عبّرت الدكتورة نورية الرومي في كتابها « الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور » ^(١٦٥) .

إن الشعر عنده كما يصحّح بديلّ للبكاء عند الحاجة إلى البكاء ، والغناء عند الرغبة في الغناء ، ومخاطبة اللّعب والدفاتر ، وبدلاً عن الاعتراف ، لذا يرى أن قصائده تمثل تاريخه النفسي ^(١٦٦) ، ولذا نرى شيوخ « الحرمان » و « الظمأ » في ديوانه الأول .

وما قام به القصصي في « قصائد مختارة » ليس على غرار ما قام به من اختصار في « أبيات غزل » ، مما أفقد الوحدة العضوية للعمل الشعري مما جعله يذكره بأسى وأسف مراراً في « سيرة شعرية » ، وفي لقاءاته الأدبية ^(١٦٧) ، بل هو من قبيل دلالة الشاعر على اتجاهه الشعري ، وهو - فيما نزع - الاتجاه الوجداني .

الصورة الفنية في شعر محمد بن علي السنوسي

قد نجد من استناد الشاعر إلى إمكانيات « التشبيه » ما يبين أنه لا يوظفه للإحاطة بالموقف الكلي للعاطفة في التجربة الشعرية ، بل يجعله مرتبطاً بجزئية لا يكاد يتعداها . وما ذلك إلا لأن هذا التشبيه قائم على الخيال البسيط آنذاك ، وليس على الخيال المركّب ، وذلك راجع إلى قوة الخيال وضعفه ، فالخيال القوي في مقدوره أن يخلق الحياة على الثوابت وما هو جامد ، عند ذلك نجد ما يسمّى التشخيص personification^(١٦٨) .

أمّا الخيال المحدود فأقصى قدراته أن يصل إلى تشبيه الأشياء ، و وصفها وصفاً حسياً خارجياً لا يتعدى السطح ، فإذا ما ارتقى هذا الخيال نقل التشبيه من الخارج أي « السطح » وجعله قادراً على الاستبطان من الداخل ، وغزّو سرائر النفوس ، لذا نجد الخيال المحدود يشبه الجميلة بالقمر ، أمّا الخيال المخلّق فلا يقتصر على تلك القيمة الفنية فحسب ، بل يتعداها إلى أن يجعل للقمر حياة تشبه حياة البشر ، بل ينسب إليه قدرات ، وإرادة ، فيجعله يحب ويحيا ويريد ويتحرك كأنه من الأحياء .

وقد يمين في هذه الدراسة الاستعانة بمدخلين من مداخل النقد الأدبي الحديث ، وهما :

المدخل النفسي (السيكولوجي) ، والمنهج الأسطوري (الميثولوجي) ، وفي الأخير ما يفسح المجال أمام اتصال الصورة الفنية بالامتدادات الأسطورية القرينة والبعيدة ، المحلية والعالمية ، لأن في (الميثولوجي) لباس قوى الطبيعة وظواهرها لوبّ الحياة ، كما أن فيها نسبة أعمال تشبه أعمال الأحياء .

ولن نعيد هنا مناقشة ما قيل حول التفرقة بين الخيال والوهم أو قوة الاستدعاء ، إذ يظهر الخيال الصلات بين الأشياء والحقائق وفوق حدود الوهم . أمّا الوهم فيقتصر على تصور صلات بين الأشياء ليس لها وجود ، فهو نوع من أنواع التذكر والتداعي ، لذلك كانت مهمته الجمع والتراكم فحسب ولا يضيف جليداً . من أجل هذا خاطب العقاد شوقي في « الديوان في الأدب والنقد » سنة ١٩٢١ في معرض معركته العنيفة معه :

« اعلم أيها الشعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعتدّها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأنه ليست مزمة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ؟ وإنما مزيمته أن يقول ما هو ؟ ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به . »

والحق أن النقد الحديث قد أفاد من تلك القضايا التي أثارها المدرسة التجديدية - المسماة وهما وتجاوزاً مدرسة الديوان - لدى فرسانها عبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وكان من جهودهم في (نظرية الشعر المعاصر) الإبانة عن كثير من قضاياها ومنها الخيال والصورة والتشبيه ، ولعلمهم حدّدوا للتشبيه مجاله الحق وهو داخل النفس البشرية لا خارجها ، ولا مجرد التعلق بالحواس الخارجية فحسب ، لأن ربط التشبيه بالأثر النفسي يجعل مجاله وجدانياً ، كما أنّ لكبير هذه المدرسة عبد الرحمن شكري - وبخاصة في مقدمات دواوينه ومقدمته الطويلة لديوانه ج ٥ ، سنة ١٩١٦ بعنوان في الشعر ومذاهبه - فضل تشبيه شعراء جيله ونقاده إلى فهم نظرية الخيال كما اتّضحت لدى الخمسة العظام ، وهم : بليك ، وكولريج ، ووردزورث ، وشيلر ، وكيتس ، إذ رأوا الخيال للشاعر بمثابة المملكة التي لا يكون شاعراً بدونها ، إذ به - أي بالخيال - تتكون القوة التركيبية السحرية التي تذيب وتحدث التلاشي ، والانصهار ، والتجمّد ، لكي تنثني من جديد ، وتخلع الحياة على الأشياء من خلال روح الشاعر التي تنفث في البرّ والبحر والهواء والجوامد ، بل تؤلف بين المتناقضات والأضداد ، والعام والخاص ، لتجعل الصور في تناسق عضوي مترابط يخضع لمعاطفة واحدة ، لذا فرّق كولريج بين الخيال الثانوي والخيال الأولي .

وهكذا نرى التصوير الفني ينفذ إلى جواهر الأشياء ، ويقدر ما يلجأ إلى التجسيد والتشخيص والرمز بنأى عن التجريد والتقرير^(١٦٩) .

وحين نتلمس الصورة الفنية في شعر محمد بن علي السنوسي - نقف على سمتين أساسيتين بها ، هما : البساطة والتلقائية ، وهاتان السمتان هما أساس التصوير عنده ، ونستشهد لذلك ببعض ما نشره في دواينه الأكر « القلائد »^(١٧٠) ، وفي « شعراء من الجنوب » ، وفيما ينشره أخيراً في المجلات المحلية .

وقد بدأت ميوله الشعرية تتضح منذ سنة ١٣٥٩ هـ^(١٧١) ، ومنذ ذلك التاريخ ظهرت أشعاره تحمل عبق القديم المتمثل في أبي تمام والبحريري والمتنبي وأمثالهم ، والمعاصرة للمتمثلة في شرقي وحافظ وعزير أباطة وأمثالهم ، إلى جانب أثر أبيه القاضي الشيخ السيد علي السنوسي ،

وما درسه على يد الشيخ علي بن أحمد عيسى ، والشيخ عقيل بن أحمد ، من دروس .
والبساطة والتلقائية يبدوان في ذلك التصوير الذي يفتح به ديوانه « القلائد » قائلا :

هذه الحان قلبي	وأغاريد شبابي
هي أحلامي وأما	لي وكأسي وشراي
وصباباتي وأشجاء	لي وخشي وعذابي
إنها صورة نفسي	قد تجلّت في كتابي

وإننا لنقف على الروح البهائية عند شوقي في مرحلة « القلائد » في القوافي الممدودة ،
والنفس الطويل . من ذلك قصيدة « بطولة الجزائر »^(١٧٦) وعدد أبياتها سبعة وخمسون بيتا ،
ومطلعها :

أهابت ففدّاهما دم وإهاب	ونادت فلّباها شبا وشباب
وهمت فهزّ الأرض زحف لراحمت	قلّسوة في حشّله ونقاب

وهو بدئ يقفنا - في البداية - على ميل الشاعر للتعبير بالصورة ، قد يصفو حيناً ، وقد
يختلط بصوت عالٍ ، وقد يشبه الخطابية أو التقريرية ، وذلك راجع - فيما نرى - لطبيعة
الموضوع الوطني . وحين جارى الشعراء هذه البطولة الجزائرية - وهي في إبانها - تلبّسهم
نوع من الحماس أو شك أن يخرج بهم إلى خطابية وتقريرية ؛ لهذا نرى التعبير بالصورة في هذا
العمل الفني يوشك أن يضيق في زحام تقريرية الحماس . ونقف الآن أمام حصر للأبيات التي
اقتربت من الصورة :

نفجر وادبها وفاضت جبالها	وقدمنم بالموت الزوام سحب
محي الوعي أشباح الأضاليل وانطوى	دجاها وذابت غيمة وضباب
تشبّث بالحق الصريح وأطبقت	بداء وشلّته عرى وعرباب
يصارع جبّارا سقى الحقد قلبه	وسال على شيدقيّه منه لعاب
تصدّعت الأسوار وانكّ حاجز	ومزّق من ذاك الستار حجاب

ثم يعود الشاعر إلى الخطاب المباشر للمستعمر فيصّب عليه جام غضبه في شعر حماسي
خطابي وغنائية مباشرة ، وذلك راجع لوطنية الموضوع - كما قدمنا - لذا كان التعبير بالصورة

وهو يمثل كما أقل من ثلث أبيات القصيدة - كان هذا التعبير مختلفاً بالمباشرة .
فإننا ما انتقلنا إلى قصيدة غير وطنية مما اختاره الشاعر لنفسه ليضمّنه (شعراء من الجنوب) (١٧٣) - وجدناها - أي القصيدة - تفيض بالصورة ، يقول :

زورقي أخرف وبحري مشاعر	أنا ما زلت يا حبيبي مسافر
خفقان الرياح والموج زاحر	وشراعي عواطف خافقات
رحله الفكر في محيط العواطف	وأنا شاعر وما الشعر إلا
ي ولا أشرفت لصيني منائر	كيف أرسو ولم يُلح بعد مرسا
ن وليلي كآته قلب كافر	وتهاربي ضيائه شاحب اللو

وهنا قد تفاجئنا بعض التعبيرات التي يلجأ إليها الروي أحياناً مثل « قلب كافر » ، غير أن التعبير بالصورة هنا قد يكون أصل منه في القصيدة السابقة ، ها هو يمضي قائلاً :

وسمائي مسموحة لا يصبر	لنجيم ولا جناح لطائر
ولحافظي منهوشة ترمق المج	هول حيرانة وقلبي مغاير
وحياتي تدور حول رؤاهما	والرؤى لعبة على كف ساحر

وهنا نلاحظ أيضاً بتدليل حكمي في عجز البيت الأخير يداعب الصورة نراه في « كف ساحر » !

وهذه قصيدة ثالثة من نوع آخر يري فيها صديقاً له عنوانها (دعوة وفاء) (١٧٤) ، ومنها قوله :

واستفاض الأسى يمزق أحشا	في زروعي ويصبر القلب عصراً
فعللت المقام في (الطائف) الحل	ووضاق القضاء روضاً وزهراً

ولعلها أقل هذه القصائد احتفالاً بالصورة على الرغم من أنها في موضوع عاطفي تنشط فيه الصورة الفنية ، وهو موضوع الرثاء .

والسمة العامة لتصويره - كما قلنا - البساطة والتلقائية ، من هنا تتفق مع ما قرره محمد سعيد العامودي في مقدمة ديوان « الأغريد » للسنوسي ، يقول :

« إن من سمات شاعرنا السنوسي - في اعتقادي - أنه لا يحاول أن يتكلف أو يظهر بغير حقيقته ، أو يقول ما لا يعتقد أو يمدح - مثلاً - من لا يرى أنه أهلٌ لثناء أو مدح ، وإنما

هو في كل ما طالعته من شعره ما أراه إلا حريصاً كل الحرص على التزامه بهذه السمة ، سمة الصديق في التعبير^(١٧٥) .

وكان بؤدنا أن نستشهد بقصيدة ترجمها السنوسي شعراً عنوانها « أنشودة الصقر »^(١٧٦) ، ومطلعها :

زَنَرَ الْبَحْرُ ذُو الْعُجَابِ وَحَيًّا شَاطِئًا حَالِمًا وَأَلْفًا يَهِيًّا

لولا أن شاعرها لم يذكر لنا اسم شاعرها الأول ، هذا فضلاً عن أن المعاني والصور تنسب للغة الأولى .

ونخير منها تمثيلاً للشاعر قصيدته « لوحة من عسير »^(١٧٧) ، ولعلها أحدث ما نشر للشاعر ، وهذا جزء منها :

بَيْنَ مَسَرَى الشَّلَى وَمَجْرَى الْعَبِيرِ	خَفَقَ الْقَلْبُ مُسْتَهَامَ الشُّعُورِ
يَنْتَلِقِي أَشْجَعَةَ الشُّعْرِ مِنْ لَبِ	سَحَاءِ أَلْفِ مُشْعَشَعٍ بِالزُّهُورِ
مَا تَصَوَّرْتُ أَنَّ فِي الْأَرْضِ لِرَدَوِّ	سَاءَ وَحْشٍ كَاللُّوْلُو الْمُنْشُورِ
بَلَدَ شَامِيخٍ يُعِيلُ عَلَى الْأَر	ضِ بِلْحَظٍ يَسْمُو سُمُو الصَّقُورِ
بَا ظِلَاةِ (السَّرَاةِ) رَفْعًا يَحْسَا	سِي فَمَا زَالِ نَاعِمًا كَالخَبَرِ
وَأَنَا الشَّاعِرُ الَّذِي هَامَ بِالْحُسْنِ	مِنْ وَعْنَى لَهُ غِنَاءُ الطُّيُورِ

وفي ذلك كله نلتقي صورةً فنية فيها تلقائية وبساطة ، ولعل لحب الطبيعة – والطبيعة المحلية بنوع خاص – الدَّخْلَ الكبير في روح تلك القصيدة ، وفي مناداته الظباء بما في ذلك من استيعاب للصورة العربية القديمة .

بقي أن نقول إن الصورة الفنية ينبغي ألا تفقد الحركة المتتابعة في الزمن ، وهو شيء يفوق مجرد التصوير بالبرشة مثلاً عند الرسام ، إذ لا يستطيع الرسام إلا التقاط منظر ساكن أو شبه ساكن في حيزٍ محدود ، وزمان معين ، أما الحيز والزمان في الصورة الفنية فمتحركان متتابعان ، إذ تتغلب الحركة على الحيز فتجعله متنقلاً ، وتتقلب على الزمان فتجعله متجدداً ، وهنا سرُّ إحساسنا الفني بروعة التصوير دائماً ، وذلك لا يتأتى إلا من خيال مبتكر قادر على التحليق .

محمد السليمان الشبل وديوانه « نداء السحر »

حفلت الحياة الأدبية بالمملكة العربية السعودية بنهضة أدبية تمثلت في عطاء واضح من الدواوين الشعرية لشعراء من أجيال أدبية شتى ، وتلك ظاهرة فنية تستحق الدراسة حقاً ، إذ لا تتأقلى هذه الكثرة الواضحة في دواوين الشعر إلا من نهضة شعرية ، وإن حملت بعضاً من الضعف .

وبين أبنينا اليوم ديوان شعر « نداء السحر » للشاعر السعودي محمد السليمان الشبل ، صدر عن النادي الأدبي بالرياض ١٩٨٥ .

والشاعر محمد السليمان الشبل ولد في مدينة حَنيْرة سنة ١٣٤٨هـ ، وتلقى فيها دروسه في المرحلة الأولى من حياته التعليمية ، ثم التحق في مكة المكرمة بالمعهد العلمي السعودي حتى تخرج فيه سنة ١٣٦٩هـ .

وفي سنة ١٣٧٣هـ تخرج في كلية الشريعة بمكة المكرمة ، وشق طريقه في حياته العملية في حقل التعليم ، وفي حياته الأدبية مع الشعر والكلمة الفنية .

وقد دارت حول الأدب السعودي دراسات عديدة في الآونة الأخيرة ، نذكر منها - على سبيل المثال - ما تناول جانباً من جوانب حياة شاعرنا وشعره من تلك الدراسات :

شعراء نجد المعاصرون لعبد الله إدريس ، وشعراء العصر الحديث في جزيرة العرب للحقيلي ، والأدب الحديث في نجد لمحمد بن سعد بن حسين ، والحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية لبيكري شيخ أمين ، والتيارات الأدبية لعبد الله عبد الجبار ، وغيرها من الدراسات الأدبية .

ومن عادة الشعراء أن يحرصوا على مصافحة قلوب مستمعهم بقصائدهم بنشرها تباعاً أو إذاعتها من قبل أن تضمها دفتا ديوان ، وشاعرنا « محمد السليمان الشبل » أحد هؤلاء الشعراء الذين التفتوا قراءهم على صفحات الدوريات ، فقد نشر معظم قصائده الديوان في الصحف التالية : البلاد السعودية ، والأضواء ، والنوّة ، والبلاد الأسبوعية ، والجماعة ، وعرفات ، وغيرها .

ويمكن دراسة شعر محمد السليمان الشبل من منطلق مفهوم « المعاصرة والتراث » فهو -
كسائر شعراء عصره - يستقي شعره من معينين لا ينضبان ، هما :

المعاصرة : أي ما يلور في عصره من تيارات فنية ، ومدارس أدبية ، وصيحات تجديد ،
وموضوعات وقضايا .

والتراث : أي الأخذ عما سبّه السلف الشعراء من أصول فنية وقواعد أدبية ، ونماذج من
الفتاح الغني .

ولا شك أن التمازج الفني الدقيق بين هذين النبعين العظيمين لا يمكن تحقيقه بسهولة
ويسر ، إذ لا يتحقق ذلك الجمع المحكم بين عطاء التراث وعطاء العصر إلا للذوي البصيرة
الفنية والحس الأدبي من الشعراء .

ها نحن نرى - فيما يطالعنا به الشاعر في صدر ديوانه - التفتاة مخلصة للتراث في قصيدته
« أشواق » (١٧٩) .

يقول فيها :

سَلِّ البَانْ عن تلك الملاعبِ والرَّيِّ	هل انساب منها للجوانح مشربا ١٩
يَرِفْ لَهَا قلبي إذا لاح بارِقْ	ويذكرها إن هام صبا معلّبا
فاندبْ ما أزلت من حلم الهوى	واذكرْ ما أبليت في زمن الصبا
أريج هنا في مُهْجتي منه موكبْ	وها أنا أرنو بين عينيه موكبا
له بين طياتِ الجوانحِ حارمِ	تخلخل في الأعماق مني فآلهبا
صَبْرَتْ به والشوقُ ملءَ مَواجِدِي	ودمعُ الهوى يَهْمي بقلبي صَبِبا

وكأنني به الشاعر العربي الأصيل الذي يمضي على نهج الأقدمين في الحديث عن
الملاعب والرَّيِّ والبارق ، في شكل موسيقي يحافظ فيه على ما ورثه العرب من عروض صاغها
الخليل بن أحمد في بحور وأوزان معروفة ، غير أن معاصرة الشاعر لم تقتصر بتلك النظرة
العاطفة على المحاكاة القديمة فحسب ، ورلا ما زاد على الوقوف على الأطلال ، وإنما
يقترّب الشاعر من ذاته حين تتجلى في تلك القصيدة عاطفة صادقة في صياغة شعرية طيّعة ،
وقد أحس الشاعر أنه لم يقدم تجربته العاطفية كاملة في قصيدة واحدة وهي « أشواق » ، فقلتها
قصيدة أخرى هي الثانية في الديوان عنوانها أيضا « أشواق » (١٨٠) ، وهي مختلفة عن سميّتها
السابقة في الوزن والرَّويّ ممّا يؤكّد أنها تجربة شعرية أخرى لكنها استمرار للتيار العاطفي في

الأولى ، يقول فيها :

كَمْ بَتْ أَعْزَفَ لِلْأَهَامِ ذِكْرَاهُ	وَأَسْتَعِيدُ رُؤْيَى مِنْ وَحْيِ دُنْيَاهُ
أَسْأَلُ اللَّيْلَ عَنْ مَاضٍ يَذُرُّنِي	فِي كُلِّ يَوْمٍ حُطَامَ مِنْ بَقَايَاهُ
يَهْتَرُ قَلْبِي فِي أَحْضَانِهِ الْمَا	كَبَبُلٍ رَقِصَتْ فِي الْقَيْدِ رِجْلَاهُ
أَوَاهُ مِنْهُ وَمَا طَافَ فِي خَلْدِي	مِنْ ذِكْرِيَاتٍ رَوَاهَا الشَّعْرُ أَوَاهُ

ولا يتوقف ذلك التيار العاطفي عند هذا الحد ، فيكملة في قصيدة ثالثة هي « الأشواق الثالثة »^(١٨١) ، يقول فيها :

ذِكْرِيَاتٍ طَافَ بِالْقَلْبِ صَدَاهَا	هَيْجَ الشُّوقِ عَلَى الْبُعْدِ لَهَا
كَلَّمَا لَاحَتْ لِقَابِي سَاعَةٌ	صَوْرُ الْحُبِّ لِعَيْنِي رَوَاهَا
أَوْ مَا أَحْلَى سَوِيحَاتِ الْهَوَى	مَا أَحْلَى ذَلِكَ الْعَالَمِ آهَا
حَيْثُ يَجْلُو مَرْكِبُ الْحُسْنِ لَنَا	صُورًا تُرْقِصُ فِي قَلْبِي رَوَاهَا

بل إنه حين ينتقل إلى قصيدته الرابعة بعنوان آخر اسمه « أصداء »^(١٨٢) يبدأ بالشوق ، ها هو يقول في البيتين الأولين :

خَطَرَاتُ الشُّوقِ فِي دُنْيَا صَبَا	لَمْ تَدْعُ لِلْأَنْسِ فِي الْقَلْبِ مَكَانَا
خَطَرَاتُ الشُّوقِ مِنْ عَهْدِ الصَّبَا	جَلَدُوهَا وَابْعَثُوا ذَلِكَ الزَّمَانَا

ودلالة ذلك كله - فيما نفهم - أن الشاعر يقدم شعره من خلال تجربة فنية صادقة ، وتلك السمة الفنية ترتفع بالشاعر - أي شاعر - عن مجرد محاكاة نماذج الأقدمين واقتفاء آثارهم ، إذ تربط التجربة الشعرية الصادقة بمعاناة فنية لا تتيسر إلا للأصلاء من الشعراء ، من هنا كان لنا أن نقول إن الشاعر محمد السليمان الشبل من الشعراء الذين مضوا في الجمع بين المعاصرة والتراث في شعرهم ، نجد ذلك - إلى جانب صدق التجربة الفنية - في العبارة واللفظة ، والتصوير الفني .

ها هو يقدم لصديقه الشاعر سراج خِرَاز قصيدة عنوانها « الجَنَاحُ الْأَبْيَضُ »^(١٨٣) ، يقول فيها :

أَيَّ لَحْنٍ لَمْ تَعُدْ تَسْمَعُ نَجْوَاهُ الْكِيَالِي
لَمْ يَزَلْ يَخْفِقُ فِي سَمْعِي وَيَسْرِي فِي خَيَالِي

وَيُفَنِّي بِحَدِيثِ الشُّوقِ وَالذُّكْرِ جِيَالِي
سَابِحًا فِي مَوَكِبِ الْأَحْلَامِ رَقَافَ الظَّلَالِ

* * *

أَيَّ لَحْنٍ ذَابَ فِي سَمْعِي وَغَنَى فِي ذَمِّي
وَهُنَا فِي مَهْجَتِي الْحَرَى كَطِيفِ الْحَلَمِ
هُوَ فِي سَمْعِي حَدِيثٌ مِنْ قَنَايا الْقَلَمِ
وَهُوَ فِي قَلْبِي نَشِيدٌ مُسْتَهَامُ النِّعَمِ

والشاعر « محمد السليمان الشبل » حرص على الوزن والقروض التقليدي ، أي أنه - في ديوانه هذا - ليس من شعراء التفعيلة أصحاب الشعر الجديد الذي يخطئ من يظنه « حراً » ، فنراه في قصائده كلها حرصاً على الشكل التقليدي القروضي ، حرصاً على وحدة الروي ، وجعلته المعاصرة - مع هذا الحرص - ينوع في كمّ تفعيلات القصيدة الواحدة ورويتها على نحو ما نجد في الموشحات ، من ذلك قصيدته « نداء السحر »^(١٨٤) التي حمل اسمها ديوانه ، يقول فيها منوهاً في الروي وعدد التفاعيل :

أَيَّ لَحْنٍ حَالِمُ النِّعْمَةِ مَشْبُوبُ الصَّدَى حَلَمْتُ نَجْوَاهُ فِي الْكَوْنِ فَنَنَّى وَشَدَا

وَهُنَا يَهْمُ فِي اللَّيْلِ ظِلَالُهُ

وَيُعِيدُ الْحُسْنَ فِيهَا وَجَمَالَهُ

وَيُفَنِّي وَصَدَى الْمَاضِي جِيَالَهُ

نَغْمَ ذُوبٍ فِي الْفَجْرِ غِيَالَهُ

وَيَهَادِي اللَّيْلُ وَاللَّيْلُ ظِلَامٌ وَدُجَى وَحَتَّى خَفَقَ الْقَلْبُ بِهِ وَاخْتَلَجَا

وَشُعَاعٌ لَمْ يَزَلْ فَسَوْقَ الرُّوَايِ

وَقَبَجٌ بِرُقَصٍ بِالنُّورِ الْمَذَابِ

وَيُفَنِّي بِقِرَائِمِ عِلَابِ

حَلَمْتُ بِالنُّورِ بِجَرِي بَانَسِيَابِ

وهكذا نجد أنفسنا إزاء شاعر يستقي أصول مادته الفنية من معينين قنين هما : المعاصرة والتراث ، في شكل لم ينجح به إلى الشطط أو الجمود .

الموضوع النَّصِّي قصيدتان من ديوانين

١ - وصف المغنية « وحيد » لابن الرومي

قال ابن الرومي في « وحيد » المغنية :

يا خليلي تيمنتني « وحيد »	فغواذي بها مئتي عميد
غادة زانها من الفصن قد	ومن الظبي مقلتانٍ وجيد
وزهاها من قرعها ومن الخدي	من ذلك السواد والتوريد
أو قد الحسن ناره في وحيد	فوق خد ما شانه تخديد
فهي برد بحننها وسلام	وهي للماشقين جهد جهيد
لم تضر قط وجهها وهو ماء	وتذب القلوب .. وهي حديد
ما ليما تصطليه من وجتيها	غير ترشابي ريقها برديد
مثل ذاك الرضابي أطفأ ذاك	الوجد لولا الإباء والتصديد

* * *

وغير يحسنها قال : صيغها	قلت : أمران .. هين وشديد
يسهل القول أنها أحسن الأشياء طرا	وتعسر التحديد
شمس دجن ، كلا المنيرين - من شمس وندر - من نورها يستفيد	
تجلى للناظرين إليها	فشقي بحسنيها .. وسعيد
ظبية تسكن القلوب وترعا	ها وقمرية لها تغريد
تغنني .. كأنها لا تغني	من سكون الأوصال وهي تجيد
لا تراها هناك تجحظ عين	لك منها ، ولا يتر ويريد
من هنو وليس فيه انقطاع	ومجؤ وما به تبليد

مَدَّ فِي شَاوِ صَوْتِهَا نَفْسَ كَا
وَأَرْقِ السَّلَالُ وَالْعُنُجُ مِنْهُ
فَتَرَاهُ يَمُوتُ طَوْرًا وَيُحْيَا
فِيهِ وَشْيٌ وَفِيهِ حَلْيٌ مِنَ النُّغْمِ
طَلَبَ فَوْهَا وَمَا تَرَجَّعَ فِيهِ
تَقَبَّ يَنْقَعُ الصَّادِ وَغِنَاءُ
فَلَهَا - الدَّهْرُ - لِأَيِّمِ مَسْتَرْهَدٍ
فِي هَوَى مِثْلَهَا يَخْفُ حَلِيمٌ
مَا تُعَاطِي الْقُلُوبَ إِلَّا أَصَابَتْ
وَتَرُ الْعَرْفَ فِي يَدَيْهَا مَضَاهِ
وَإِذَا أَبْضَيْتُ لِلْفَرْبِ يَوْمًا
مَعْبُدٌ فِي الْغِنَاءِ وَابْنُ سَرْجٍ
عَيْبُهَا أَلَهَا إِذَا غَنَّتِ الْأَحْرَا
وَاسْتَرَادَتْ قُلُوبَهُمْ مِنْ هَوَاهَا

* * *

وَحِسَانٍ عَرْضَتْ لِي قَلْتُ : مَهْلًا
حُسْنُهَا فِي الْعَيُونِ حَسَنٌ وَحِيدٌ
وَلَتَصْبِيحُ بَلَوْنِي فِي هَوَاهَا
لَوْ رَأَى مَنْ يَلُومُ فِيهِ لِأَضْحَى
ضَلَّةً لِلْفَوَادِ يَحْنُو عَلَيْهَا
مَحْرُورَةٌ يَمُتْلِقَتْنِيهَا فَأَضْحَتْ
خَلَفَتْ فِتْنَةً غِنَاءً وَحُسْنًا
فَهَيَّ نَعْمَى يَمِيدُ مِنْهَا كَبِيرٌ

* * *

عَنْ « وَحِيد » فَحَقَّقَهَا التَّوْحِيدُ
فَلَهَا فِي الْقُلُوبِ حُبٌّ وَحِيدٌ
ضَلَّ عَنْهُ التَّوْفِيقُ وَالتَّسْدِيدُ
وَهُوَ الْمُسْتَرْهَدُ وَالْمُسْتَزِيدُ
وَهِيَ تَزْهَوُ حَيَاتُهُ وَتَكِيدُ
عِنْدَهُ وَاللَّيْمُ مِنْهَا خَمِيدُ
مَا لَهَا فِيهِمَا جَمِيعًا نَدِيدُ
وَهِيَ بَلَوَى يَشِيبُ مِنْهَا وَلِيدُ

لي حيث انصرفت منها رفيق
من هواها وحيث حلت قميد
عن يميني وعن شمالي ولذا
مي وخلفي .. فأين عنه أريد ؟
سد شيطان حبها كل فج
إن شيطان حبها لمريد
ليت شعري إذا أدام إليها
كثرة الطرف مبدئ ومعيد
أ هي شيء لا تسأم العين منه
أم لها كل ساعة تجديد ؟
هل هي العيش لا يزال متى استعرض يملئ غراباً ومفيد
لا ييب اللال فيها ولا ينقض من عقد سحرها توكيد
حسنها في العيون حسن جديد
فلها في القلوب حب جديد

* * *

أخذ الله يا وحيد لقلبي
منك ما يأخذ المبدل المقيد
خط غيري من وصلكم مرة الغي
ن ، وخطي البكاء والتسويد
غير ألي معلن منك نفسي
بعيدت خلا لهن وعيد
ما تزالين نظرة منك صوت
لي ممت .. ونظرة تخليد
تلاقي فلحظة منك وعد
يوصال ولحظة تهديد
قد تركت الصباح مرضى يمدون نحولاً وأنت خوط يمد
ضافني حبك القريب فالوى
بالرقاد النسب .. فهو طريد
عجباً لي .. إن القريب مقيم
بين جنبي والنسب شريد
قد ملنا من سنن شيء مريح
نشتهيه .. فهل له تجريد ؟
هو في القلب .. وهو أبعد من نجم الثريا .. فهو القريب البعيد

مع النص وصاحبه :

الشاعر ابن الرومي هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج الرومي ، عاش في القرن الثالث الهجري إذ ولد سنة ٢٢١ هـ . وقد كان القرن الثالث حافلاً بالأحداث السياسية والاجتماعية والنشاط الأدبي والفني . وفي السنوات التي عاشها ابن الرومي تعاقب على الحكم ثمانية خلفاء منذ الواثق حتى المعتز ، وامتألت الحياة بأحداث جسام منها قتل الخليفة أو خلعه أو

دسَّ السم له أو الثورُ والإغارة عليه أو سجنه والاستيلاء على أمواله ، وقُلَّ مثل ذلك بالنسبة للأمرء والوزراء ، وبالنسبة لما كان من دس وسوء ظن ووقية ، وهي أمور - في جملتها - تنبئ عن فساد الخلق قبل أن تنبئ عن فساد الدولة عامة على أيدي بني العباس ، الذين تولوا الخلافة منذ سنة ١٣٢ هـ أو ٧٥٠ م إلى سنة ٦٥٦ هـ أو ١٢٥٨ م ، وازدادت الجفوة بينهم وبين العرب والأميين حتى بلغ الحد ميلغه ، فكثرت الفتن والاضطرابات والأحقاد .

وكما حفلَ القرن الثالث الهجري بمظاهر الفتك والبطش والغرض والاضطراب - حفلَ بمظاهر الثراء واللهو ، وحفلَ بمظاهر تقدم حضاري واسع الأطراف ، إذ ضم موروثات أجناس شتى وحضارات جمّة : عربية ، وفارسية ، ويونانية ، ورومية ، وهندية ، وتركية ، وصينية .. حتى صارت بغداد عاصمة الحضارة آنذاك .

وشهد القرن الثالث تعدد اتجاهات الفرق والمذاهب والتحلّ ، وتمت فيه المذاهب الفقهية الأربعة . وظهرَ أعلام الحديث ، وفي تلك دلالة واضحة على ثراء المناخ الذي ولد ونشأ فيه ابن الرومي ، ففي أوائل هذا القرن وأواسطه تغنى شعراء كبار نابهن أمثال :

أي تمام ، وأبجري ، والحسين بن الضحّاك ، وعلي بن الجهم ، ودعبل الخزاعي ، وابن المعتز ، وشاعرنا ابن الرومي .

وكثر الشعر وكثر عدد الشعراء : الأصلاء منهم والأدعياء ، وارتبطت الوزارة بالكتابة وصناعة الأدب ، فوجئنا الوزراء الكتاب كما وجئنا الخلفاء بولون الشعراء والأدباء عناية كبرى ، وكثرت المطارحات الشعرية وحفظ الأشعار ، وحملت الأشعار مظاهر الحضارة .

وكان ابن الرومي قد فقد أباه وهو صغير وتعهده أخوه ، كما تعهده أستاذة له وتَشَوَّه تشعة أدبية ، وقد صار ابن الرومي من أكبر شعراء عصره ، وكتب مع الشعر النثر وإن لم يذكر فيه كما ذكر في الشعر ، وقد اشتهر برثائه ابنة الأوسط محمد ورثائه زوجته .

والحق أن معرفة نفسية ابن الرومي ونوازه وطباعه ذات أهمية خاصة لفهم شعره ، فقد كان ذا طبيعة غريبة ، بتطير ويتشام ، ويهجو ويشعد هجاؤه ، وكان إلى ذلك شاعراً عبقرياً تميز شعره بالإيمان بالمعنى وإشارته إياه على اللفظ ، والاهتمام بالموضوع أكثر من الاهتمام بالصياغة مع حرص على الوضوح والدقة ، وحرص على التحليل والتفصيل والتدقيق ، وتتبع المعنى وإيراد التعليل ، وذكر الأسباب والمسببات والنتائج ، وميل إلى الصدق والواقعية - كل ذلك في إطار فني يعنى عناية فائقة بالتصوير والتشخيص والتجسيد . وله في ذلك أبيات

يتداولها الدارسون ويحفظونها ويعجبون بها ، من ذلك وصفه لقوس القمام ، و وصفه لصانع الرقاق ، كما يذكر مؤرخو الأدب أن محاورات دارت حول الموازنة بين طريقة التصوير عنده وعند ابن المعتز ، واحتجاجة بما قال من صور رائعة تفوق صور ابن المعتز .

ويكاد يجمع الدارسون على أن الأصل اليوناني لابن الرومي كان له أكبر الأثر في رؤيته الشعرية - التي أشرنا إلى بعض سماتها - والتي يميل فيها إلى التفلسف والمنطق والتحليل والتعليل . وبما يؤكد ذلك أنه كان يعيش في العصر العباسي : عصر الترجمة ونقل الحضارات المختلفة ومنها اليونانية ، فليس ببعيد أن يكون قد اتصل اتصالاً وثيقاً بالمنطق والفلسفة اليونانية .

ومن العجيب - بعد ذلك كله - أن نجد ابن الرومي مجهولاً لدى كثير من الدارسين المعاصرين له ومن تلاهم ، بالرغم من روعة شعره وصدق موهبته الشعرية ، وربما كان ذلك راجعاً إلى عدم تلاؤمه مع مجتمعه ، وإلى روح العدوان التي تمثلت في شعر الهجاء لديه ، وفي ميله للسخرية المرة ، ومع هذا نجد حديثاً عن قدرته في الغوص على المعاني عند ابن خلكان ، وحديثاً عنه لدى كل من ابن رشيقي في الحمدة ، وياقوت الحموي . ومن أشهر الدراسات الحديثة كتاب العقاد (ابن الرومي ، حياته من شعره) الذي ظهر قبل عام ١٩٣٨ .

ويمتاز شعر ابن الرومي بأنه مرآة حياته وطباعه معا ، ففيه نجد كثيراً عن حياته وصفاته ونجد أسماء من حوله ، وقد كان وصافاً يجيد الوصف ، شديد الإعجاب بالقيان والمُغنين ، ومن هنا كان إبداعه الفني لرائعته في وصف المغنية « وحيد » ... النص الذي بين أيدينا الآن .

يمكن القول إن محاور القصيدة مبنية على الحوار الذي تجده في أربع نقاط ، يستهدف كل مقطع منها وصف المغنية وصفاً حسياً ، واستبطان مشاعر الشاعر نحوه وكذلك مشاعر غيره من المعجبين بها .

المحور الأول يخاطب فيه حبيبته في الأبيات الثمانية الأولى .

والمحور الثاني يخاطب فيه من يجهل قدر جمال المغنية وحسن صوته وروعة عزفها ، وهو في أربعة وعشرين بيتاً .

والمحور الثالث يخاطب فيه الحسان الغيورات والناصحين اللامعين في ستة عشر بيتاً .

ثم نصل للمحور الرابع والأخير وهو في عشرة أبيات ، وفيه يخاطب « وحيد » ويناجيها .

يتخذ الشاعر مخاطبة صديقيه مدخلاً للتعبير عن حبه وإعجابه الشديدين بالمغنية « وحيد » ، ويسرع إلى الاعتراف بأنه متيم بها قد هذه الحب وتمكّن من قلبه ، وفي لجوئه إلى صديقيه لا يسلك مسلك القدماء فحسب حينما كانوا يجردون من أنفسهم شخصاً يشونه لواءج قلوبهم . بل نجد في اختياره خليلين - بما لهما من مكانة في نفسه - وليحدّثهما عن شيء يلكّ له الحديث عنه ، لأنه يحبه ، ويضطر إلى البوح به لأنه لا يملك إلى الفرار منه سبيلاً . ولم يخلُ تصرّحه بالحب إلى صديقيه من مباشرة وتقريرية أخذت شكل الاعتراف الإخباري بالحب . وقد استغرق ذلك بيتاً واحداً انتقل منه إلى وصفها الحسي والباطني في تأرجح الشاعر بين الظهور والاستبطان في أبيات القصيدة كلها ، فنجد البيت الثاني وما تلاه إلى البيت الثامن وصفاً حسياً للمغنية وحيد ولأثرها فيمن حولها من الرجال ، فهي حسنة القوام ، فائنة المهنين ، طويلة العنق ، سوداء الشعر ، متوردة الخدين حتى ليثبت هذا التورّد الحسن بوهج النار التي كانت فتنة وسلاماً في خطّها بالرغم من رقتها ، ولما في قلوب محبيها بالرغم من قوة تلك القلوب ، ولهذا فإن من يصطلي بنار حبها وفتنتها لن يجد سبيلاً إلى إطفاء نار الوجد في قلبه إلا بارتداد ريقها ، لولا ضئها بذلك ويخلّها به .

ثم يتجه إلى من يجهل حسننها وجمال صوتها وعزفها وأثرها فيمن يسمعونها ، ويتخذ ذلك مدخلاً إلى تتمة الحديث عن بعض مظاهر جمالها حتى يصل إلى أهم أهداف عمله الفني ، وهو وصف قدراتها الفنية في الغناء والعزف ، وهو معظم أبيات ذلك المقطع .

ويرى أن وصفها فيه سهولة وفيه عسر ، ففيه سهولة الحكم بأنها أحسن الأشياء ، وفيه صعوبة تحديد مجالات ذلك الحسن المتعدد المتنوع ، فهي تثير القلوب والمجالس حتى ليستمد منها المنيران - الشمس والبرق - نورهما ، وهي حين تتجلى للناظرين تجعل فيهم السعيد بحبها وصلها ، والشقي بهجرها إياه ، فهي تسكن القلوب وتمتع بالشرع العذب . أمّا غناؤها وأناقها الفني فإنها تكون فيه هادئة ساكنة حتى يخيل إليك أنها لا تغني ، فلا تجحظ عيناها ولا تنتفخ عروقها حين تغني لفرط هدوئها المعتدل ، وسكونها غير المتبدل ، وهي ذات نفس طويل مديد كأنفاس عشاقها ، متمعد الطبقات ، ينخفض حيناً وعلو حيناً ، وهو مُستلذ في حالاته جميعها ، متنوع الأنغام والألحان ، يصدر من فم طيب وأوتار عذبة ، تصور ما يطفئ عطش الناس كماء الغدير البارد حين يرده الظمان الصادي ، ويرد السرور لمن غاب عنه السرور . وهذا ما يزيد من عدد المقبلين عليها المستريدين لسماعها المستعدين أغانيها ، ولهذا لا يستطيع أن يصرف نفسه عنها مهما كان حليماً راجح العقل وشيداً كامل الرشد ، لأنها ما إن تخاطبُ

القلوب بنائها الصادق حتى تصيبها بما تريد منها بما ترسله من صوت عذب وعزف بين اللين والشدة والضعف والقوة ، فهي كمعبد وكابن سريج وزُلزل ، والأول من أشهر المغنين والملحنين في العصر الأموي ، وقد كثرت ألحانه المتقنة حتى سميت « مدائن معبد » تشبيهاً للصوت بالمدينة لكثرة ما فيه من العمل والصنعة ، أما ابن سريج فهو من أوائل المغنين وأحسنهم صوتاً ولحناً ، أما زُلزل فقد اشتهر بالعزف على آلة العود وجُدد في الموسيقى .

يصفها بأنها ماهرة في اللحن والغناء وتجعل الأحرار عبيداً لها بتحكم صوتها فيهم ، وتسحرهم وتجعلهم يغالون في الاستزادة من حبها وليس لديهم من مزيد .

ثم ينتقل إلى المقطع الثالث الذي يحاور فيه الجحسان اللاحي عرضن له لمرثفها عنها ، فيطلب إليها التمهّل لأن « وحيد » لها من اسمها التوحيد والانفراد بين مثيلاتها في الحسن والجمال والانفراد بالقلوب .

ثم يصف من نصحه ولامه في حبها بأنه قد ضل سواء السبيل لأن ذلك اللام لو رآها لتحوّل أمره من داعية للتمهّل والانصراف عنها إلى ضحية حبها . وهي تمنحه وتمنعه فيحمد منها ما كان يذمه من قبل ذلك ، لأنها تفتن الناس بلا منافس حتى لتجعل الولدان شيكاً .

وفي هذا المقطع يتحدث الشاعر عن حبه للمغنية « وحيد » حبا يصوره أروع ما يكون التصوير ، فيقول إن صورتها لا تفارقه ، فإذا تفارقا وجد هواها مثلاً في رفيق يلازمه ، وقعيد يجالسه عن يمينه وشماله وأمامه وخلفه ، فلا يملك أن يحيد عنه ؛ فإن شيطان حبها قد سد عليه فيجاج الأرض كأنه شيطان مرید . وهي صورة رائعة لم يتألام مع روعتها كلمة (شيطان).

وهي صورة شبيهة بأبيات تأتي في آخر القصيدة صور فيها حبها وقد نزل عليه ضيفاً ، فصار قريباً بعد أن كان غريباً وصارت نفسه غريبة عنه بعد أن كانت قريبة منه ، وهي صورة أجود من الصورة الأولى لأنها خلّت من الكلمات المنفرة .

ويقول الشاعر : مهما أطال الإنسان النظر إليها فإنه لا يسأمها ولا يملها لأنها الحياة ذاتها ؛ تجتمع بين الغرائب والفوائد ما بين الحسن والتغيم والمعنى والتجدد .

ثم يخاطبها فيحثها أن الله غير من أمره وحوله . فمن الناس السعيد بها وبوصلها . أمّا هو فليس له إلا البكاء والسهير يعني نفسه بوعود لم تتحقق ، ويحثها أن نظراتها تمتعته حين

تصرف عنه وتحميه حين تتجه إليه ، وهكذا أمرها معه تارة تعده بالوصل بنظراتها وتارة تهدده بالمنع .

* * *

وليس في القصيدة وحدة فنية ، إذ تجمع بين وصف الشاعر واستبطان الداخل في مرج يجمع بين العنصرين ، فهو يتحدث عن حبه ثم يصف مظاهرها الحسية ثم يعود للحديث عن حبها وأثره فيه وفي غيره ، مما لا يحقق للقصيدة وحدة فنية .

وقد برزت خصيصة من خصائص ابن الرومي وهي التصوير الفني المستقصي الواسع الحدقات ، سواء في ذلك الصور الجزئية كالتشبيهات ؛ حيث شبهها بالغادة والطبي والظبية ، وكان يظفها حين شبهها بالطبي الذكر مقتصرًا على جمال العينين والجيد ، وبالظبية الأنثى حين أراد تأثيرها في الرجال ، أو التصوير الكلي فقد مرت بنا صورتان ؛ إحداها يمثلها أمامه كل وقت ، وعابها استعمال كلمة الشيطان ، والأخرى استضافة حبها واغتراب نفسه ، ومن الصور تشبيه الحسن بنار موقدة عكست أشعتها على الخدين فجاء التورد واكتواء قلوب العشاق ، وهي صورة مفككة ، إذ اهتزت بين حرارة الوجه ولونه وإضرار المشاق وحاجتهم إلى ريق الحبيبة لتطفأ ، وفيها افتعال وتكلف إذ بلغت خمسة أبيات ، وهناك صورة هدوئها وسكونها حين تغني كأنها لا تغني ، وهي صورة جيدة رائعة .

والحق أن منهج ابن الرومي في الصورة الفنية منهج فني عظيم ، إذ يجمع إلى الاستقصاء والإحاطة عناصر الصورة من لون (سواد الشعر وتورد الخدين ، والنور) ، ومن حرارة وبرودة ، وسيلة ويوسة ، وتلوق باللسان ، ثم الحركة والسكون ، ثم الصوت باختلاف درجاته .

وبالرغم من عناية الشاعر الفائقة بالصورة فإنه كان حريصًا على العناية باللفظ ، فأقبل على المحسنات البديعية وكاد يسرف فيها على نحو يضعف الشكل الفني من طباق وجناس وغيرهما ، كما لجأ إلى الاشتقاقات غير الشهيرة ، وإن كانت صحيحة ، كمظهر من مظاهر تمكنه اللغوي مثل : المسترث والتديد ، وعدات ، وضافني . وقد يوقعه ذلك في ألفاظ غير مقبولة في موضعها مثل : وصف السرور بالفقيد ، وطيفها بالشيطان ، وتلاعبه بكلمة وحيد ، وجمعه بين كلمتي خد وتخديد ، وجهد جهيد ، وموت مميت ، وضياح المعنى وضعفه خلف نصنع البديع مثل قوله : لا ينقض من عقد مسحرا توكيد .

وقد كان الشاعر يقطاً لأساليب النداء ، وأساليب الاستفهام فاستخدمها استخداماً جيداً ، ومثل ذلك استخدامه للفظلة (بل) بمعنى الإضراب عن المعنى إلى معنى غيره ، وما أروع الاستفهام : أين عنه أحيد ؟ وما أجمل استفهامه : أ هي شيء لا تسأم العين منه ؟

وقد اقتبس بعض تعبيراته من القرآن الكريم مثل قوله : إنها تشيب الولدان من قوله تعالى : « فكيف تتقون إن كفرتم يوماً يجعل الولدان شيبا . » (المزمل : ١٧) .

والقصيدة من بحر الخفيف وتفعيلاته :

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن

وقافيتها ممدودة مسبوقة بحرف مد هو الهاء ، ولم يراوح بينه وبين الواو كما يسمح العروضيون ، وذلك من لزوم ما لا يلزم . وهي نظرية فنية رادها ابن الرومي ، وأصلها وتوسع فيها أبو العلاء المعري .

٢- البلبل لفهد العسكر

ولهاذ ذو خافقي رقت حواشيه
كأنه - وهو فوق الصمن مضطرب
رأى الريح وقد أودى الخريف به
فراح يربلها ألسنة محتضرة
لا الروض زاه ولا الأكمام باسمة
يجول ناظرة فيه وتطرق في
ماذا رأى غير أعواد مبعثرة
فللخريف صراخ فيه يذعرة
حيران ما انفك مدهولاً كمتهم
تطيل من كوة الماضي عليه وقد
يرنو إليها كما يرنو المريض وما
فيمتير نواحا كالقطيسم رأى
إن غفا راحت الأحلام عابثة

يصبو فتشتره الذكرى وتطويه
قلب المدحوق وقد جذ الهوى فيه
بين الطيور كمت بين أهليه
إلى السماء وتشكو ما يعانيه
ولا عرائسه سكرى فتلهيه
صمت فيشجيه مرآة ويكبه
على هشيم به وأرى أمانيه
والريح تزفر في شتى نواحيه
لم يجن ذنباً ولم ينجم محاميه
أشجاء حاضره أطياف ماضيه
أبل بعد ، إلى عيني مداويه
قدنا فصاح وأين الثدي من فيه
به فتدنيه أحياناً وتقصيه

وكم تراءت له من خلفها صُور
فيمستفيقُ فلا الأغصانُ مورقة
فيمسكُبُ اللحنُ آثاتٍ يَخْصُ بها
يختالُ فيها الريحُ البكرُ في يمه
كلا ولا السامرُ الشادي يُناجيه
ويَنحُ الشتاءُ فما أفسى لباله

* * *

ولَّى الشتاءُ فوالقى النوحُ بُلْبُلَهُ
واقبلتُ سَحَرًا نَشَوَى نَسَائِلُهُ
واستقبلَ الرُّوضُ بالأطيابِ شاعرة
فما بينَ (داوود) من أنغامِ مطريه
جَدَلانَ يطغُرُ من عُصْنٍ إلى عُصْنٍ
فيوردُ الشَّعرَ آياتٍ يروِّقُ لها
الرُّوحُ تهفو لموسيقاهُ في مَرَحٍ
تكاذُ تسمعُ فيه حينَ يُرمِلُهُ
وتلمحُ الفنُّ في دُنيا ترثمه
سكرانٌ يرقصُ فوقَ النُّوحِ مبتهجا
الفجرُ خَمَازُهُ يندو فيصْبِحه
رَقَّتْ على الوردِ والرَّيحانِ شاذية
حنا الريحُ عليه وهو في جَدَلٍ
دُرُ الطَّبِيعَةِ يا هَذَا تَذَلُّهُ
ذُرَّةُ وَالْقَرَاخَةِ فِي العُشِّ مَخْطِطًا
وجاء (آثار) بالبُشْرَى يُهَيِّئُهُ
تهفو وتلثمُه شوقًا فعشفيه
وهبتِ الطُّيورُ أسرابًا تُعْجِبه
وأين (محبذ) من ألحانِ شاديه
ويسمُّ الصُّبحُ بالإنشادِ تُغْرِبه
من رُحَى (تيسان) والأوتارُ ترويه
والقلبُ يرشف أحلامًا معانيه
ذقاتِ خافيقِهِ والوجدُ يَكُوِيهِ
وتشربُ الشَّعرُ غَمَرًا في تَفْنِيهِ
والورقُ رَادَ الضُّحَى وَلَهُي نُصَايِيهِ
والرُّوضُ مَحْشُوقُهُ والأهْلُ ناديه
أحلامُهُ وبها شغفتُ أغانيه
كالطفل حينَ يُناغيهِ مَرْتَبِيهِ
ذُرَّةُ بِأَحْضَانِهَا يَشْدُو وتَسْقِيهِ
بقرها ناعِمًا دَعْمًا تُناغيهِ (١٨٥)

* * *

تسلط التجربة الشعرية عند (فهد العسكر) ثلاثة مسارات يمكن أن نحدد لها الأسماء التالية :

البلبل رمز الشاعر ، وذلك في الأبيات من ١ إلى ١٦ ، ومن ٢١ إلى آخر النص . وهذا المسار متداخل في المسارين التاليين ويعد عاملاً مشتركاً بينهما كما سنرى .

- وصف الخريف رمز الحزن وشظف العيش ، وذلك في الأبيات من ٣ إلى ١٦ .

- وصف الربيع رمز سعادة الشاعر وآماله ، وذلك في الأبيات من ١٧ إلى آخر النص .

ومعني هذا أن المسار الأول يمثل معظم أبيات كل من المسارين الآخرين ، وما ذلك إلا لأن البلبل ، أي الشاعر ، عنصر مشترك بين حالتي الخريف والربيع ، ونقول هنا لنقرأ عن الشاعر مظنة خطفه بين مسارات التجربة ، وأركانها .

وهذا البلبل : الطائر الحائر الخائف المرهف الحزين ، صار لشدة عشقه في يد العاطفة تسعده وتشقيه ، فهو في حالة اضطرابه فوق الغصن يشبه قلب المحب الذي شعر بتجدد الهوى في قلبه فاهتز شوقاً ، رأى سعادته قد انقضت ، وحلت محلها الشقوة فكانت سعادته المقتضي عليها بين جمال الطبيعة كالميت بين أهله ومحبيه ، فأخذ ين كالمحضر شاكياً إلى السماء .

ذلك أنه لا يرى الطبيعة كما كانت ناضرة تسعده ، فيحزن ويكي أسفاً على ما يرى من مظاهر الفناء والجفاف والذبول وتساقط الأوراق على بقايا أمنيائه ، حتى ليصبرخ ويزفر الربيع فيجتمع إلى كاتبته الداخلية حزنٌ خارجي ناطق ، وقد أسلمه ذلك كله إلى حمرة مستمرة أذهلته كما يذهل المتهم البريء الذي أخفق محاميه ، ومن حوله ذكريات الماضي وأطيافه .

ينظر إلى تلك الذكريات بأسى واستغائة وضعف ، كما ينظر المريض إلى طبيبه بلهفة الشوق إلى الشفاء ، ثم يستسلم إلى بكاء ولهفة كما يصنع الطفل الذي يقطع عن الرضاع حين يرى لداً . وكما عانى في يقظته وصحوه يعاني في نومه ؛ إذ تلعب به الأحلام فتقر به من آماله ثم تبعده عنها ، وهو يرى من ورائها أملاً في السعادة النقية ، فيذهب عنه نومه ليصدم بالواقع الأليم ، ويذهب أمله في السعادة والسرور سُدى ، فيعزف ألحانه الحزينة ولا تكاد تسيغها أذنه ، فكانه شارب الماء حين يَنقُصُ بشاره ، وينقلب يهجو لبالي الشتاء الطويلة الموحشة .

الربيع :

ها هو البلبل يفرح بمَقْدَم الربيع باخضرارهِ ونسائمه وشعره وطيوه وأنغامه ، فصار البلبل يقفز من غصن إلى غصن ويستقبل الصباح السعيد بالإنشاد ، فينشد شعره مرتلاً يستوحيه من شهر « آذار » ، وهو الشهر الثالث من العام حسب التقويم السرياني (١٠ - تشرين أول ، ١١

- تشرين ثان ، ١٢ - كانون أول ، ١ - كانون ثان ، ٢ - شباط ، ٣ - آذار ، ٤ - نيسان ، ٥ - أيار ، ٦ - حزيران ، ٧ - تموز ، ٨ - آب ، ٩ - أيلول ، وشهر آذار هو شهر إقبال الريح ، وما هو الشاعر يسعد بالموسيقى التي تجلب إليها الروح وتجعل القلب يشرب الألحان بلذة وثؤدة ، ويستمتع بالنسمات النقية ، ويذهب إلى الروض ومن حوله شاعريته وأسرار الطيور ، وما هي الألحان الرائعة التي تفوق ألحان « معبد بن وهب » ذلك الموسيقي العبقري الذي كان إمام المغنين في عصره ، وكان قد أخذ الغناء عن « سائب خالر » ، و « نشيط » الفارسي ، و « جميلة » ، واشتهر بصنعة الجيدة المتفوقة المتنوعة حتى ليسمى الناس « مدائن معبد » تشبيهاً للصوت بالمدينة ، لكثرة ما فيه من الصنعة والإتقان . ها هي هذه الألحان تفوق غيرها من الألحان ، فيفرح البلبل بذلك كله فينشط وينشد شعره المستوحى من « نيسان » الشهر الرابع الذي يرمز به وبآذار للريح . وتميل روحه للموسيقى فتشربها على مهل حتى لتكاد تسمع دقات قلبه الموثج بالحب ، و ترى الفن مجسداً في أنفامه ، ولشرب الشراب في غناؤه ، حتى ليسلمه ذلك إلى حالة من الهيام والابتهاج ، تبادل فيه الورق الحب والهيام عند اشتداد الضحى ، ويسقيه الفجر خميره ، ويمشق الروض وجمال الكون ، وتتجسد أحلامه في حركة حية ، ويحتو عليه الريح كما يحتو المرئي على طفله .

وقد كان الوصف ، فيما تقدم ، حديثاً عن الشاعر وما عاناه ، دون أن نشعر بشخص ثالث غيره وهو الطبيعة ، وما هو يخاطبه في البيتين الأخيرين ، أمراً أن يدع البلبل يتمتع بالطبيعة هو والراخه التي هي قصائد الشاعر وبنات عبقريته الشعرية ، فكان البيتان قلقين خارجين عن المنهج السردى .

والقصيدة رمزية كما أشرنا إلى مساراتها ، فهي من الشعر الرمزي لا الوصفي ، كما أوردها عبد الله زكريا الأنصاري جامع الديوان ومحققه وشارحه ومقدمه ، وقد اتخذ الشاعر لذلك منهج الرومانسيين في الإسراف العاطفي والنزعة التشاؤمية ، واستبطان الطبيعة ومظاهرها واتخاذها مظهر إسقاط لمشاعره ، والتفتي بجمالها ومفاتنها ، والبكاء والتوايح والشكوى من المجمع ، والحزن في صدق وعناية لفظية وموسيقية .

وهو - برومانسيته - يتنمي لمدرسة معاصرة له نشأت في الوطن العربي ومثلها في مصر أمثال : ناجي ، والهَمْشَري ، والصَّيرفي ، وأبي شادي ، وجُودت ، وعلي محمود طه ، وزملائهم ممن حرصوا على الصدق الفني والوجدانية ، وعبروا عن النفس وأسرارها ، وآمنوا بالصورة الفنية ، وبعُدوا عن الذهنية الجافة ، وقد انطلق معهم بدافع من ظروفه الذاتية ، حيث

نشأ في أسرة محافظة ومجتمع محافظ ، وتلقى تعليمه الأولي - كعادة قومه - في إطار من الثقافة التراثية والدينية ، ثم لما ترك المدرسة (المباركية) وشرع في تعدد روافده الثقافية في الفلسفة والاجتماع أخذ فكره يتطور ، ومال إلى شيء من التحرر الفكري الذي ألّب عليه مجتمعه وحاصره في عزلة مريرة محاطة بالتهام بالكفر والجحود ، فعاش وحيداً رهين عزلته ، ثم كفيفاً رهين العمى حتى توفي سنة ١٩٥١^(١٨٦) فأحرق أهله شعره الذي لم يبقَ منه إلا القليل .

وكما أدهش فهد المسكر مجتمعه التقليدي المحافظ ، وبعثه المؤمنة المسلمة ، أدهش المجتمع الأدبي بميله إلى تحرير الشعر من القيود والصنعة ، والصعود به إلى آفاق التجديد ، غير أنهم بما يلقاه من معارضيه التقليديين والمحافظين .

من هنا نستطيع أن نربط بين ذاتية القابضة في دائرة الخاص ، وموضوعيته النابعة من دائرة العام ، فنرجع ميله العاطفي والرمزي هنا إلى انتقاله الحاد العنيف من البيئة الدينية والقومية ومن تراث القرآن الكريم إلى بيئة تجمع بين الآراء المتناقضة والمبادئ المتعارضة ، وإلى انتقاله الأليم من عالم البصر إلى عالم البصيرة أو من عالم النور إلى كهوف الظلام ، فهو يتخذ البلبل رمزاً لنفسه ، فهو شاعر والشاعر له ثورته وسكونه كالبحر ، والشعر يولد ولا يموت ، والشاعر كالطير لا يغيث في العاصفة ، لذا يتخذ من الخريف رمزاً لمجتمعه المحيط به ، ومن الربيع رمزاً للأمل في التغيير .

ومن الحق أن نقرر أنه لم يؤمن بالرومانسية عن طريق تأثر بها في مصادرها الأوروبية ؛ فما نظن أنه كان ملماً بلغة منها ، فهو ليس كرومانسي مصر من معاصريه ممن ألقنوا الفرنسية ، أو الإنجليزية . فما نظنه قد قرأ « ووردز وورث » أو « كيتس » أو « شيلي » كما قرأهم من ذكرنا من الشعراء الرومانسيين ، بل أخذ الاتجاه الرومانسي عن شعراء العرب في مصر أو غيرها ، كما تتلمذ في الشعر على يد شعراء عرب حيث كان شعر « شوقي » في مصر ، و « الرصافي » في العراق و « أرسلان » في الشام ، وغيرهم .

وهناك تأثر قديم في حياته الفنية بابن الرومي ، يرشدنا إليه التفسير الداخلي للقصيدة ، وبخاصة ما يتصل ببناء الصورة فيها ، إلى جانب اتفاق بعض جوانب حياة بينه وبين الشاعر ابن الرومي ، ومن أمثلة ذلك تأثره وبخاصة في الأبيات : ٢ ، ٣ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٩ .

يقول ابن الرومي في وصف غروب الشمس :

ولاحظت النوار وهي مريضة وقد وضعت خذاً على الأرض أضمرها
 كما لاحظت عواده حين مدنف توجع من أوصابه ما توجعنا
 وظلت عيون النور تخضل بالندى كما اغرورقت عين الشجي لتدمعنا
 يراعيها صبوراً إليها روايا ولحظن الحاظا من الشجو خُشعنا
 وبين إغضاء الفراق عليهما كأنهما خلا صفاء تودعا

وفهد العسكر حريص على التعبير بالصورة ، وقد حفلت القصيدة بالصور الجزئية من استعارة :

دقت حواشيه ، وتنشره الذكرى وتطويه ، وأودى الخريف به و وارى أمانيه ، وكوة الماضي ، وأشجاء حاضره ، والريح البكر ، وأقبلت نسائمه ، ونشوى وقبلى ، وتهفو ، وحنا الريح .. إلخ .

وتشبيه : كمت بين أهله ، وأنان محضر ، وكمتهم لم يحن ذنباً ، وكما يرو المريض ، وكالقطم ، واللحن أنات ، والشعر آيات ، وكالطفل حين يناديه مريه .. إلخ .

وإذا تأملنا منهجه في الصورة وجدناه قريباً أشد القرب من منهج ابن الرومي ، الذي نجد عنده المريض الذي ينظر إلى زاهره كما ينظر مريض العسكر إلى مداويه ، والذي نجد عنده مشاعر عواطف المحبين كما ينظر طفل العسكر إلى لذي أمه .. وهكذا نجد الشاعرين متفقين في إطار الصورة ومراميها النفسية وطريقة تركيبها ، فهما يميلان لاستحضار المشهد المؤثر باستخدام التشبيه التمثيلي المركب في الأبيات الستة المذكورة عند العسكر (٢ ، ٣ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٩) الأول لصورة الاضطراب ، والثاني لمشهد الموت ، والثالث لحالة الحيرة ، والرابع لشعور الحزن ومظهر الاستغالة ، والخامس للنواح ، والأخير للفرح والنشوة ، بطريقة واحدة من حيث التركيب مختلفة من حيث الدلالة النفسية تبعاً لاضطراب حال البلبل أو الشاعر ، كما أشرنا في تحليل الرموز .

وفي موكب الرمز .. ثبت الشاعر نظره الرومانسية من خلال الألفاظ التي يربح بها الرومانسيون ومنها : الغصن ، والريح ، والخريف ، والطيور ، والطير ، والروض ، والآكام والأغصان ، والطبيعة ، والنساء ، والسماء ، والشتاء ، وبعضها يكرر أكثر من مرة .

وبالرغم من إيمانه بالتجديد الموضوعي واللفظي والخيالي تجده في موكب الألفاظ

الرومانسية لا يحد بأساً من الرجوع إلى المعجم القديم ، مثل : الأكماء والأهلك وجذل .
وفي مجال الألفاظ قد يقع أسير جاذبية المحسنات البيعية وإن كان هذا قليلاً مثل : تشتت
وتطوى ، ونفس المعنى تقريباً : تثنى وتقصي ، وهما في البيتين الأول والثالث عشر ، وقريب
منهما يشجي ويكي ، ويشفع لهذا الطباق ما كان عليه الشاعر أو اللبل من اضطراب نفسي ،
وهذا الاضطراب نفسه هو الذي يفسر تغير أساليب الشاعر من الاستفهام إلى النفي إلى الإثبات
إلى الوصف ، إلى التعبير بضمير الغائب في القصيدة كلها ما عدا البيتين الأخيرين ، حيث
خاطب فيهما من مخاطبه . كذلك تردده بين الصمت والكلام ، والحركة والثبات ، فمن
الحركة : يطفر ، ويحيل ناظره ، ومضطرب ، وتشتت وتطوي ، ومن الصوت المتردد بين الحزن
والنشوة ، فمن الأولى أنات ، ونواح ، وصراخ ، وتزفر ، ويشجيه ويرسلها ، ويلى ، وسماع
الخفقات .

ومن الثاني : اللحن ، وأنغام داوود ، وذكر آذار وتيسان ، والموسيقى والأغاني ، والمناماة
(أكثر من مرة) ، والألحان ، والشدة والإنشاد (أكثر من مرة) ، والفن ، والشعر .

وتردده بين الداخل والخارج أو النفس والواقع بما يلحم حالة المحب العاشق ، ومن
الداخل ألفاظه : دقت حواشيه ، ويصبو ، ويشدو ، وذو خافق و ولهان ، والمشوق ، والهوى ..
إلخ .

ومن الغيال : الأطياف والأحلام ، ومن الواقع : الطبيعة والفصول .

وتردده بين الحزن والفرح ، ومن الأول الهشيم ، والمحضر ، و وارى أمانيه ، وميت ، وما
أهل بعد ، وعين المداوي ، والمحمي ، ومن الفرح : جدلان ، وبسمة ، ويورد الشعر .. إلخ .

ومن ذلك أيضاً ذكره الخمر والسكر في أربعة أبيات هي : ٥ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ منها ثلاثة
متتالية .

وما يتصل بالجانب النفسي حرص الشاعر على الجملة الحالية مثل : كأنه وهو فوق
الغصن^(١٨٧) ، ومثل وقد أودى الخريف به ، ويطرق في صمت ، وقد أشجاه حاضره ، وهو في
جذل . وكلها متشابهة ما عدا الرابعة التي جاءت شبه جملة (جأراً ومجروراً) ، وجاء غيرها إما
جملة فعلية أو اسمية ، وهدف الشاعر من الجمل الحالية هنا استحضار الصورة بتعاقبها
وتجسدها حتى تمثل للعيان وتلتحم الصورة بالمعنى ، فقصده هنا مرتبط بالصورة أكثر من

ارتباطه بالألفاظ ، كما كان قصده في الطباق أو المحسنات البديعية بعامة حين خرج بها - على غير ما ألفنا لدى البديعيين - من الغرض اللفظي الزخرفي إلى غرض أسمى ، وهو الغرض النفسي .

بهذا وبغيره مما لم نلم بتفصيلاته أو لم نشأ تفسيره - نعود إلى تأكيد أن القصيدة رمزية نفسية وليست من باب الوصف كما ذكر شارح الديوان ومحققه عبد الله زكريا الأنصاري .

ولن نسلم للعسكروعة التصوير في كل ما صور ، ولا بروعة التعبير في كل ما عبر عنه ؛ فقد خانه التصوير في صورة المتهم البريء الذي لم ينجح محاميه ، و وقع على ابن الرومي في صورة المريض الناظر بعين الاستغالة للملوك .

كما خانه التركيب اللغوي في علاقات الفعل بالفاعل والمفعول والمضاف إليه في قوله : أشجاء حاضره (بالنصب) أطيايف (بالرفع) ماضيه ، فهو تركيب ثقيل لم يتفق مع سلامة العبارة وموسيقية اللفظ والبحر والرؤي في القصيدة .

ولن نسلم أيضاً للعسكروحدة التجربة الفنية كاملة ، إذ من اليسير تفسير مواقع بعض الأبيات ، وبخاصة في الجزء الأخير من القصيدة ، دون حدوث خلل واضح وإن كان ذلك لا يلغى التجربة الفنية ، ويرجع لحالة اضطراب الشاعر وقلقه .

ومما يثبت ذلك الاضطراب أن قارئ الشعر العربي يلتقي قصيدة عنوانها « بلبل » للشاعر عمر أبي ريشة ، وقد سبق بها أبو ريشة وتقدم بها زمنياً ، إذ نشرها سنة ١٩٤٤ ، في حين كتب العسكرو قصيدته « البلبل » سنة ١٩٤٧ ونشرها سنة ١٩٤٩ في مجلة الكتاب القاهرية (١٨٨) ، أي أن قصيدة أبي ريشة سابقة زمنياً لقصيدة العسكرو ، وكانت القصيدة الأسبق بدون أداة التعريف ، وكانت اللاحقة معرفة بال ، وفي التذكير في الأولى ما يشير إلى عمومية التجربة وموضوعيتها ، والتعريف في الثانية يقرها من إطارها الذاتي .

ومن الموضوعية في قصيدة أبي ريشة انطلاقها من قول الجاحظ : (البلبل لا ينسل في قفص) ، واتخاذها هذه الجملة محوراً لمضمون قصصه شعري يصور البلبل وقد حرم من حريته ، وسجن في قفص مع أنثاه ، يضرب عن التناسل ، ولا يجد للحياة معنى داخل سجنه مهما تعددت الملذات ، وكأنما عز عليه أن يورث أبناءه من بعده ما عاناه من ذل . وأجد في ذكر أبيات أبي ريشة ضرورة فنية في هذا المقام (١٨٩) .. يقول :

حَلَمَ تَخْلَى عَنْهُ فِي رَغِيهِ هَلْ يَقْدِرُ التَّوْحُ عَلَى رَدِّهِ ؟
لَوْ يَعْلَمُ الصَّيَّادُ مَا صَيْدُهُ لَمْ يَجْعَلِ اللَّيْلَ فِي صَيْدِهِ

* * *

أَلْفَيْتُهُ يَنْشُرُ الْحَائِهَ	كَأَنَّمَا يَنْشُرُ مِنْ كَبِدِهِ
وَالْفُكَّ الْمُنْشَقُّ ظِلٌّ لَهُ	بَاقٍ كَمَا كَانَ عَلَى عَهْدِهِ
مَدَّ لَهُ اللَّفْتَاتُ مَسْتَوْحِشٌ	طَافَ جَنَاحِيهِ عَلَى وَجْهِهِ
كَمْ أَطْبَقْتُ مِنْقَارَهُ غُصَّةً	فَمَدَّهُ يَنْقَرُ فِي قَيْدِهِ
أَسْقَمَهُ الْعَيْشُ عَلَى وَقْرِهِ	لَمَّا رَأَاهُ لَيْسَ مِنْ كَدِّهِ
وَأَيْنَ مَخْضَلُ الْجَنَى حَوْلَهُ	مِنْ زَلْبَقِ الرُّوْضِ وَمِنْ وَرْدِهِ
طَوَى الْمُنَى نَوْحًا وَلَكِنَّمَا	لَمْ يُغْنِهِ النَّوْمُ وَلَمْ يُجَسِّدِهِ
فَعَافَ دَلِيَاهُ وَلَمْ يَتَّخِذْ	عِشَا وَلَمْ يَحْمِلْ مَيَوى زَهْدِهِ
كَأَنَّهُ مِنْ طُولِ مَا مَضَى	مِنْ عَبَثِ الدَّهْرِ وَمِنْ كَيْدِهِ
أَبَى عَلَيْهِ الْكِبَرُ أَنْ يُورَثَ الْـ	أَفْرَاحَ ذُلِّ الْقَيْدِ مِنْ بَعْدِهِ ١١

ولسنا بصدد عقد موازنة تقليدية بين النصين أو التجريبتين ، فكل منهما له وادٍ ، ينطلق فيه ، ولكل منهما سماء يحلق فيها ، وهذا ما ينبغي صنعه في أي نصين متفقين في جانب ما - أن نبحت سمات التجربة في كل منها لا أن نفضل أحدهما على الآخر ، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن سمة الرومانسية عند العسكر ترجع إلى أن التجربة الشعرية في أبياته نبعت من ذاتيته وقلقه واضطرابه . أمّا تجربة أبي ريشة فنبتت واقعيتهما من خبرة الكاتب المتصورة من مضمون واقعي يتمثل في تعارض العبودية مع العطاء ، وفي أن موت الحرية موت للإنسان ، وفي صوغ التجربة في شكل إنساني عام . ترى هل قرأ العسكر قصيدة أبي ريشة قبل أن يكتب قصيدته ؟

البلبل صوت الشعراء

يقول الجاحظ في (الحيوان) ^(١٩٠) :

« وقال بعض خصماء الهند : ... ونحن قد نصيد البلابل ... فلا تتسافد عندنا في البيوت ، وهي من أطيار هسانيننا وضياعنا ، ولا تتلاقح إذا اصطلدناها كرلزة ^(١٩١) ، بل لا تصوت ولا تغني ولا تتوح ، وتبقى عندنا وحشية كميده ما عاشت ، فإذا أخذناها فرائحاً زواجت وعششت وباضت وفرخت .. »

ويقول - أيضاً - في (الحيوان) ^(١٩٢) :

« وزعموا أن البلبل لا يستقر أبداً ، وهذا غلط ، لأن البلبل إنما يقلق لأنه محصور في قفص .. »

وكما عنيّ الجاحظ بالخديث عن البلبل ضيمنَ حديثه عن الطيور والحيوانات في هذا المصدر الكبير ^(١٩٣) ، عنيّ به الأدباء والشعراء في العصر الحديث ، فمن ناحية دعا العقاد إلى أن يتغنى الشعراء بالكروان لا بالبلبل - فأصدر ديوانه « هدية الكروان » ^(١٩٤) وجعل قصيدته الأولى عن الكروان ، ومطلمها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان صوتاً يرفرف في الهزيع الثاني

ونلتقي عند طه حسين ورواية « دعاء الكروان » ، كما نلتقي وصفه للبيغاء السجين في القفص ودعائه الحزين ^(١٩٥) ، ولا نلتقي وصفاً للبلبل ، أما عمر أبو ريشة فقد كتب قصيدة عن البلبل سنة ١٩٤٤ ^(١٩٦) ، ثم تلاه فهد المسكر (الكويتي) سنة ١٩٤٧ فكتب قصيدته (بلبل) ونشرها بمجلة الكتاب القاهرية سنة ١٩٤٩ ^(١٩٧) ، ونحجم هنا عن الاستطراد بذكر الأمثلة ^(١٩٨) وتوقف عند الشعر السعودي - لنجد الشعراء السعوديين يحتفون بالبلبل . وإذا كان العقاد قد رأى أن لا صلة للبلبل ببيئته في مصر ، مما جعل مندور يرد بغير ذلك ^(١٩٩) ، فإننا نجد في بيعة الشاعر السعودي ما لا يجعل للبلبل وجوداً ، إلا في عاطفة الشاعر ورؤيته الفنية ، ها هنا نرى جملة من القصائد لشعراء سعوديين دارت حول البلبل منها :

* الببل الصامت ، لعبد الله الفيصل في ٨ أبيات .

* بليلي ، لسعد البواردي في ٢٨ بيتاً .

* الببل ، لحسن عبد الله القرشي في ٩ أبيات .

* الببل الأخرس ، لمحمد السليمان الشبل في ٢٤ بيتاً .

ويجد الشاعر يتحدث عن الببل بعنوان لا يقرن الاسم بصفة كقصيدة « الببل » للقرشي في ديوانه « البسمات »^(٢٠٠) ، ومنها قوله في مطلعها :

رُتِّحَ الرِّبَاضُ حَسَنًا أَهْنًا يُتْرَعُ النَّفْسُ سِحْرَهُ الْغَضُّ فَنًا
طَائِرٌ مَلْهَمُ التَّشْدِيدِ تَقَانِي بَيْنَ عِطْفِ الْوَرْدِ يَسْكُرُ هَنًا

ومنهم من يستبدل بالصفة الإضافة إلى باء المتكلم ، بما تعنيه هذه الإضافة من الالتصاق والدنو كقصيدة « بليلي » للبوردي في ديوانه « ذرات في الأفق »^(٢٠١) ، وتعني الإضافة إلى باء المتكلم التصاقاً ودنواً ، لذا يقدم لها الشاعر بمقدمة نثرية موجزة يقول فيها :

« إلى بليلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل .. فشاركني آلامي وأنا أجتاز الصعاب .»

ومطلعها :

يا بليلي غنّ كما غنّيتَ في الماضي لقلبي
واصدّحْ بأنغامِ الطليق فإِنَّهَا الْحَنَاءُ حُبِّي

أما الصفة التي تُناط بالببل فتتردد بين : « السجين » لدى القرشي في قصيدته « الببل السجين » في ديوانه « مواكب الذكريات »^(٢٠٢) ومطلعها :

حَيَاتُكَ يَا طَائِرِي غُصَّةٌ يُرَدِّدُهَا نَفْسٌ حَائِرٌ
أَبَحْتُ لِأَبْنَاءِ هَذَا الزَّمَانِ أَغَارِيذَ رُكْلِهَا الشَّاعِرُ

أو صفة « الأخرس » لدى الشبل في قصيدته « الببل الأخرس » في ديوانه « نداء السحر »^(٢٠٣) ، ومطلعها :

يَقْلَوِي وَالْأَغَانِي بَيْنَ جَنَبَيْهِ تَدْوِبُ
وَالْأَمَانِي فِي مَآقِبِهِ تُمَوِّجُ وَلَهِيْبُ

أو صفة « الصمت » لدى الفيصل في قصيدته « البلبل الصامت » في ديوانه « وحي
الحرمان »^(٢٠٤) ومطامها :

أَكْرَ الصَّمْتِ بَلْبِلُ الْأَدْوَارِ وَتَوَلَّى عَنْ رَوْضِهِ الْمَرَاحِ
وَعِثَاءُ الْهَزَارِ عَادَ بُكَاءُ وَجَفَا حُبُّهُ لَكَيْدِ اللَّاحِجِ

وإضافة البلبل إلى ضمير المتكلم عند البواردي هي - بمنها - ما مجده لدى الشعراء
الآخرين الذين لم يصرِّحوا بتلك الإضافة ، إذ نجد القرشي يختتم قصيدته « البلبل السجين »
بقوله :

فَمِثْلِي حَيَاتُكَ يَا بَلْبَلِي هِيَ السَّجْنُ لَوْلَا الْفِدَا النَّاضِرُ

ونجد الفيصل يختتم قصيدته « البلبل الصامت » بقوله بروح المتكلم :

فَاعْثُرِ الْيَوْمَ مَا تَرَى مِنْ دُهُولِي وَدَعْ الْقَلْبَ مَتَرَفًا فِي النَّوَارِ
فَالْحَيَاةُ الَّتِي أَحِبُّ وَأَفْسُو أَصْبَحَتْ كَالْجَحِيمِ مِلَّةً جَرَّاحِي

ونجد القرشي يقول في « البلبل » بضمير المتكلمين :

كَمْ أَثَّرَتْ الْهَيَامُ فِينَا وَالْهَبْ سَتَ هَوَى كَانَ سَاكِتًا مُطْمَئِنَّا

وفي ذلك كله نجد البديل لياء المتكلم ، إذ نرى الشاعر يتخذ من البلبل نافذة لذاته وصورة
لنفسه ، تمامًا كما رمز الشاعر الكويتي فهد العسكر لنفسه في قصيدته « البلبل »^(٢٠٥) ،
والوحيد من بين هؤلاء الشعراء السعوديين الأربعة الذي صرَّح بذاته في العنوان وفي مطلع كل
فقرة من رباعياته ، إذ يحرص على بدئها بالنداء وباء المتكلم هكذا (يا بلبلي) ، إلى جانب
التقديم الثري - كما قدمنا - فيما عدا الفقرة الأخيرة ، هو البواردي .

وإذا كنا قد رأينا الصفة عند الفيصل : الصمت ، وعند القرشي : السجين ، وعند الشبل :
الأخرس - فإننا نجيب حين نجد كل شاعر يذكر في قصيدته صفة هي عنوان قصيدة الآخر ،
فالشبل يذكر الصمت الذي عند الفيصل ، يقول :

يَا بَلْبَلِي مَا لِي أَرَاكَ تَحُومُ فِي صَمْتِ الْحَزَنِ

ويقول :

خَفَقَ الْيَأْسُ أَغَانِيَهُ يَصْمَتُ قَاهِر

والبورادي يذكر الخرس الذي هو صفة قصيدة الشبل ، يقول :

وَإِذَا يَلْحَنِي تَبْرَةٌ خَرَسًا (٢٠٦) بِسَجَرٍ قَمِي تَهِيمٌ

كما يذكر صفة السجين التي هي صفة قصيدة القرشي ، يقول :

يَا بُلْبُلِي هَيَّا أَجْنِي . قَالَ لِي . إِنِّي سَجِين

أما الفيصل الذي أثر الصمت وصفًا لقصيدته ، فلم يستعر صفة من صفات قصائد زملائه ، وفي ذلك كله نجد وحدة المناخ النفسي لدى الشعراء الذين اتخذوا من الببليل صينًا لروحهم ، وصورة من عاطفتهم ، وتجسيدًا لتجربتهم الشعرية ، آية ذلك هذه الاستعارات غير المقصودة لصفات تتردد في قصائدهم بصرف النظر عن ذكر أيهم أسبق - زمنيا - في قصيدته ، وآية ذلك - أيضًا - أننا برغم هذه الصفات كلها نجد الببليل - في قصائدهم - لا يكف عن الغناء ، إذ نجد في هذه القصائد ما يشير إلى الغناء ومشتقاته مما يمكن الرجوع إليه :

النشيد ، واللحن ، وتناغى ، وأشجى ، وتغنى ، والشوادي ، وأرث ، وتغريده ، وناغمًا ، والأغاريد ، وجرسه ، والأناشيد ، والأنغام ، وغردات ، والتراتيل ، ونجواك ، وأطربت ، وهددنت الأذن ، وشدوا مرنا ، وعبقري الصبى ، ويرقص وزنًا ، وقيثارة ، والأغن ، والشدو ، والقيثارة ، وغنوة ، ونح ، والملاحن ، وناغمه ، والأغاني ، ونغم ، والنغمة ، وتشدو ، وأصدح ، وأنغام ، والكمان ، ونبرة .

وبرغم شيوع الغناء ومشتقاته وما يتصل به - على نحو ما ألمحنا - في تلك القصائد - فإننا نجد الفيصل حريصًا على الصمت في عنوان قصيدته وفي محتواها ما عدا كلمة النواح .. وهكذا نصل إلى أن الببليل - مهما تعددت صفاته التي تحول دون غناؤه وشدوه - ناطق دائمًا وهو الشاعر نفسه أو هو الببليل الشاعر .

ونقدم فيما يلي ملحقًا ببعض هذه الأعمال التي دارت حول الببليل :

ملحق بقصائد عن الببليل :

ببليلي

[إلى ببليلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل .. فشاركني آلامي وأنا أجتاز الصعاب]

سعد البورادي

يا بُلْبُلِي عَنْ كَمَا غَنَيْتَ فِي الْمَاضِي لِقَلْبِي
 وَاصْدَحْ بِأَنْفَامِ الطَّلُوقِ فَرَانَهَا الْحَانُ حُبِّي
 فَلَقَدْ كَوَانِي الذَّهْرُ بِالذِّكْرِى كَنَاقُوسٍ لِقَلْبِي
 وَلَقَدْ سَمِعْتُ مِنَ الْحَيَاةِ ، فَقَدْ مَنِيْتُ هُنَاكَ دَرْبِي
 يَا بُلْبُلِي عَنْ جَنْبِ السَّاقِيَةِ
 وَأَنَا جِوَارَكَ تَنْقُشِي أَمَلًا بِفَرْ السَّاقِيَةِ
 فِي صَمْتٍ قَلْبِي حَوْلَ لَحْنِكَ أُمَّةً مُتَلَاقِيَةً
 وَعَلَى جَنَاحِكَ رَقَّةً مِنْ لَحْنٍ حُبُّ بَاقِيَةٍ
 يَا بُلْبُلِي هَلْ لِي الْحَيَاةُ أَسَى بِذِكْرَاهَا وَحَمِّ
 فَأَنَا جِوَارَكَ فِي الْهَوَى وَفِي الْقَضَا وَعَلَى الْقِيَمِ
 طَيْرٌ كَأَنْتَ يَطِيرُ لَكِنْ تَحْتَ أَجْنِحَةِ الْأَلَمِ
 هَيَّا ، فَلِأَنِّي مُنْعِيتُ يَا بُلْبُلِي ، هَاتِ النِّغَمَ !
 يَا بُلْبُلِي نَامَتْ عِيُونٌ فِي السَّرَى إِلَّا أَنَا
 فَمَتَى تُعَانِقُنِي الْحَيَاةُ قَارَتُوِي كَأَسَ الْهَنَا
 وَمَتَى أُرَاكَ مُفَلِّئًا تَفْنُدُو بِالْحَانِ الْمَنَى
 وَمَتَى تُصَافِحُنِي يَدُ كَأَنْتَ تَوْفَقُ بَيْنَنَا
 يَا بُلْبُلِي حَرِّكَ بِلَحْنِكَ ثَبْرَةَ الْمَاضِي صَدَى
 فَعَلَى جَبِينِي لَمَحَةُ الذِّكْرِى وَفِي شَفْطِي يَدَا
 يَا بُلْبُلِي رَدَّدَ أَهْوَائِدَ الْوَلَا وَأَنَا الْفِسَادَا
 فَالْوَرْدُ جَفَّ بِمُهْجَتِي هَيَّا لَعْنُ لَهُ نَدَى
 يَا بُلْبُلِي مَا لِي أُرَاكَ تَحُومُ فِي صَمْتِ الْحَزَنِ
 هَلْ غَالِبَتْكَ مَرَارَةُ صَفَرَا مِنَ الْأَلَمِ الدَّفِينِ ؟
 فَبِكَيْتَ قَلْبِي كَيْفَ يَصْرَعُهُ الْأَسَى وَهُوَ الْأَمِينِ
 يَا بُلْبُلِي هَيَّا أَجْبِنِي قَالَ لِي : إِنِّي سَجِينِ

فَدُ كُنْتُ فِي أَمْسِي طَلِيقًا حَوْلَ أَخْلَامِي أَحُومُ
أَشْدُو وَأَرْقُصُ بِالْأَمَانِي فَوْقَ سَاحَاتِ الْكُرُومِ
وَإِذَا يَغْلِبُنِي حَوْلَ قَلْبِكَ بِأَمْسَا يَشْكُو الْهَمُومُ
وَإِذَا يَلْحَقُنِي ثَبْرَةٌ خَرَسًا يَسْجُنُ فَمِي نَهِيمُ

الليل الأعرص (٢٠٧) ...

محمد السليمان الشبل

يَتَلَوَّى وَالْأَغَانِي بَيْنَ جَنَبَيْهِ تَدُوبُ
وَالْأَمَانِي فِي مَلَقِيهِ دُمُوعٌ وَلَهْيَبُ
يَتَلَوَّى وَالْهَوَى فِي قَلْبِهِ الدَّامِي نَحِيبُ
وَالنَّشِيدُ الْحُلُوْ أَلَامٌ وَيَأْسٌ وَرَجِيبُ

* * *

يَتَلَوَّى وَالْأَغَانِي بَيْنَ جَنَبَيْهِ تَنُوحُ
نَغَمٌ فِي قَلْبِهِ الْخَفَاقُ يَفْدُو وَتَرُوحُ
كُلُّ مَا فِيهِ مِنَ الشَّنُو دُمُوعٌ وَجُرُوحُ
وَعَوِيلٌ مِنْ أَسَى الْمَاضِي بِهِ اللَّحْنُ قَحِيحُ

* * *

يَتَلَوَّى بَيْنَ أَزْهَارِ الرَّبِيعِ النَّاعِرِ
شَارِدَ النَّظَرَةِ يَشْدُو وَيَأْنِسُ حَالِ
خَفَقَ الْيَأْسُ أَغَانِيَهُ يَصْمَتُ قَاهِرُ
وَطَوَى الْبُؤْسُ أَمَانِيَهُ يَأْسُ سَاغِرُ -
أَزْهَرَ الْوَادِي فَمَاذَا شَالِكُهُ مِنْ زَهْرِهِ
وَهُوَ يَضْمُو يَتَلَوَّى لِحْنُهُ فِي صَبْنِهِ

وَهُوَ يَنْضَوِي يَتَسَهَّوِي قَلْبُهُ فِي قَبْرِهِ
عَالَهُ الْيَأْسُ فَنَاحَتْ رُوحُهُ فِي نَحْرِهِ

* * *

يَلْمَحُ الْمَرْجَ وَمَا فِيهِ مِنَ الزُّهْرِ النُّظْمِ
مِنْ زُرُودِ غُضْبَةِ الْأُزْأَقِ مُرَوِّدِ الْعَبِيرِ
تَمَسَّحَ الطَّلُّ حَوْلَ يَتَاهَا مِنَ الْمَاءِ التَّمِيرِ
بُرْدَةً تَوْفَعُهَا الْأَنْسَامُ بِاللَّحْنِ الْمُتَمِيرِ

* * *

يَلْمَحُ الْأَطْيَارَ فِي الدُّوْحَةِ مِنْ حُصْنٍ لِفُصْنٍ
تَسْكُبُ النُّفْسُ أَصْدَاءَ وَتَقْدِرُ رُغْنِي
وَتُلْهِبُ الْغَفْظَةَ الْحَرَاءَ فِي الرُّوضِ الْأَعْنَ
فَيَهْرَى الدُّنْيَا جَحِيمًا كُلُّ مَا فِيهَا تَجْنِي

الليل السجين (٢٠٨)

حسن عبد الله القرشي

حَيَاثُكَ يَا طَائِرِي غَنَوَةٌ	يُرَدِّدُهَا نَفْسٌ حَالِرٌ
أَبَحْتَ لِأَهْنَاءِ هَذَا الزَّمَانِ	أَخَارَيْدَ رُثْلَهَا الشَّاعِرُ
وَأَطْلَقْتَهُمْ فِي مَغَايِ الْجَنَانِ	وَكَمْ أَكَاذُ الْأَسْرِ وَالْأَمِيرِ
وَدَوَّنتُ رُوحَكَ بَيْنَ الرِّيَاضِ	تَشِيدًا هُوَ الْأَمَلُ السَّاجِرُ
فَمَا حَفِظُوا لَكَ عَهْدَ الْهَوَى	وَعَهْدَ الْهَوَى ذِكْرُهُ زَاهِرُ
تَنَادَوْا يَهْوُونَكَ يَا وَجْهَهُمْ	وَشَاقَهُمْ حُلُوكَ الْغَادِرِ !
فَنَجَّحُوا فَالْقُصُورُ هُنَا لَوْعَةٌ	يُسْجَلُّهَا الْجَدُّولُ الْقَائِرُ !
وَهَاتِ الْمَلَايِحَ بَعْدَ الْفَرَامِ	تَحْبِيبًا يُنَاغِمُهُ الْخَاطِرُ
فَمِثْلِي حَيَاثُكَ يَا بَلْبِلِي	هِيَ السَّجْنُ لَوْلَا الْغَدُ الْفَاضِرُ !

وجدانيات : (٢٠٩) الليل

حسن عبد الله القرشي

رَلَحْتُ فِي الرِّهَاضِ حُسْنًا أَغْنَا
طَائِرٌ مَلَهُمُ النَّشِيدِ تَفْأَيِ
عَبَقَ اللَّحْنُ مَا تَصَدَّى لِغَيْرِ الْـ
رَقْرَقَتْ نَحْوَهُ الْقُلُوبُ تَنَادَى
صَنِدَحٌ كَالْفَوَادِ مَا يَمْلَأُ الْكَفَّ (م)
فَهُوَ كَالْقَلْبِ فِي الطُّيُورِ الشَّوَادِي
وَهُوَ كَالرُّوحِ لِلرِّيَاضِ الزَّوَاهِي
يَسْتَفِيرُ النَّفْسَ تَغْرِيدُهُ الْحُلْدِ
نَاغِمًا يَزِدُّ الْحَيْنَ وَيُهْدِي الشُّـ
تَقْتَنِي لَهُ الْغُصُونُ السَّيْنَانَا
عَسَائِقُ هَامٍ بِالظُّلَالِ لَدَى النَّوْ
لَيْسَ يَرْضَى سِوَى الْخَمَائِلِ مَثْوَى
أَلْعَمَ الرُّوضُ بِالسَّنَا وَالْأَغَارِـ
يَا لِمَادٍ إِلَى الرُّؤَى وَالْأَنَاشِـ
يَجْتَلِي مِنْ مَفَازِنِ الرَّاصَاتِ

* * *

يَا أَلَيْفَ الرِّيحِ رَفَّتْ مَجَالِـ
كَمْ أَثَرَتِ الْهَيَامُ فِينَا وَالْهَبْـ
تَتَرَاءَى الْأَحْلَامُ مِنْ فَيْكَ زَهْرًا
وَتَوَفُّ الْأَنَسَامُ مِنْ لَحْلِكَ السَّا
التَّرَايِلُ حَالِيَاتٍ يَنْجُوا
أَطْرَبَتْ مِنْ مَرَايِعِ الْكَوْنِ ضَحِيَا

سِهٍ وَطَافَتْ كُؤُوسُهُ الْفَرْ وَهَنَا
سَتْ هَوَى كَانَ سَاكِتًا مُطْمَعِنَا
غُرْدَاتٍ يُهْجِنَ مَا قَدْ يُهْجِنَا
حِرَّ غُرْسًا مَجْنُونًا فَاقَى مَغْنَى
كَ ، وَكَمْ هَذَعَدَتْ قُودَانَا وَأَذَانَا
نَ ، وَأَوَّلَتْهُ بِالْجَنَى مَا تَمْنَى

وَأَرَاغَتْ لهُ الْوَصَالَ حَفِيصَا دَافِقًا لَيْسَ يَرْغَبُ الدَّهْرُ ضِنَّا ١

* * *

زَلَقِي الْكَوْنُ جَدُولًا لَهَا (الْبَلَدُ) جُلْ) عَذْبًا يَنْسَابُ شَدُوًا مُرْنَا
وَأَفْضَنُهُ شِعْرًا يَمْرُجُ ابْتِكَارًا عِبْقَرِي الْمَسْدَى وَيَرْقُصُ وَزْنَا
هَاتِي مِن فَرْحَةِ الْبَشَاشَاتِ مَا شِئْتُ سَتَ فَقَدْ أَهْقَتِ الْبَشَاشَاتُ عَنَّا ١
هُوَ ذَا الْمُبْتِغِ يَجْتَهِدُكَ مَحْيَا بِاسِمَا لِلْمَعْنَى كَيْفَ تَقْرُ سِينَا
وَهُوَ ذَا الرُّوضِ يَصْطَلِفِي فِي أَزْدِهَاءِ مِنْكَ قِيمَاةُ الشَّجِي الْأَعْنَا
فَاسْتَفِرَّ الْهَوَى يَشْدُوكَ خَلُوكَا أَنْتَ قِيمَاةُ الرِّهَاضِ تَغْنَى

الليل ، واللحن ، والألم (٢١٠)

عبد الرحمن صالح العثماوي

إلى الشاعر الجريح محمد الحجي

إِنْ تَكُنِ الْجُدْرَانُ يَا صَاحِبِي لَقْتُ بِقَايَا جَسْمِكَ الشَّاحِبِ
فَشِعْرُكَ الصَّادِقُ أَنْشُودَةٌ تَهْزُ قُلُوبَ الْعَالَمِ الصَّاحِبِ
لَسْتُ وَحِيدًا ، كَمْ فُؤَادَ عَدَا لَيْسَ يَمَسُّجُونِ ، وَلَا هَارِبِ
حَيْرَةٌ فَيَسِي أَمْرُهُ عَالَمٌ يَخْلِطُ بَيْنَ الْحَقِّ وَالْوَاجِبِ
عَالَمُنَا - الْيَوْمَ - وَأَدَائُهُ صَوْمَعَةٌ تَهْزَأُ بِالرَّائِبِ
عَالَمُنَا بِخَرٍّ ، وَأَمَوَاجُهُ تَمْصِفُ بِالْمَرْكَبِ وَالرَّائِبِ
يَجْتَازُهُ النَّاسُ عَلَى سُنْفِيهِمْ وَتَحْنُ تَجْعَلُ عَلَى « قَارِبِ »
يَا غَائِبًا عَنَّا ، وَفِي وَجْهِهِ صُورَةٌ وَجْهِ الْأَمَلِ الشَّاحِبِ
فِي قُلُوبِكَ الذَّلِيلِ غَشَقْتُ أَرَى أَنَاةً فِي قُلُوبِي الذَّلِيلِ
فِي صَوْتِكَ الْغَاضِبِ أَنْشُودَةٌ أَسْمَعُهَا فِي صَوْتِي الْغَاضِبِ
نَاهَتْ لِيَالِينَا يَظْلُمَالِيهَا قَالَيْنَ ضَوْءَ الْقَمَرِ الْغَائِبِ

أَشْوَاقُنَا مَمْرُوجَةٌ بِالْأُمَى
وَتَبَعْنَا الصَّافِي - عَلَى عَهْلِنَا
كَمْ « مُبْدِع » تَفَرَّقُ أَفْكَارُهُ
كَمْ رَغْبَةٍ ، وَالنَّفْسُ تَسْعَى لَهَا
وَكَمْ فَوَادٍ يَحْمِلُ الصَّدْقَ لَمْ
حَيَّرْنَا عَالَمُنَا يَا أُنْحَى
يَا صَاحِبِي ، يَا بُلْبُلَا لَمْ يَزَلْ
النَّاسُ يَشْفَقُونَ بِثَنِيَاهِمُو
وَلَحْنٌ ، فِي إِيْمَانِنَا مَتَبَعٌ
فِي اللَّهِ ، مَا نَرْجُوهُ مِنْ رَحْمَةٍ

وَأَرْغَمْنَا تَفْكَو مِنْ الْغَاصِبِ
أَصْبَحَ فِي شَوْقِي إِلَى شَارِبِ
وَلَمْ يَحْمِلْ مَنْزِلَةَ « اللَّاعِبِ »
يَحْجُبُهَا الْغَيْبُ عَنِ الرَّاغِبِ
يَأْتِسُ - مَدَى الْعُمْرِ - إِلَى صَاحِبِ
وَإِغْتَلَطَ الْمَوْجِبُ بِالسَّالِبِ
يَفْدُو بِرُغْمِ الْأَلَمِ الْغَضَّارِبِ
قَدْ خَدِعُوا بِالْأَمَلِ الْكَاذِبِ
لَيْسَ بِخَلْدَاعٍ وَلَا نَاضِرِبِ
أَنْعِمَ بِعَوْنِ الْخَالِقِ الْوَاحِبِ

ديوان الموت

يقول العقاد : « قدأؤنا الحديث ، داء الانتحار وداء كل عجز ونكوص ، هو أننا نهاب ألمّ الجسد ولا نصبر على عتّ الهلوى وتبريح العلاب . » (٢١١)

ومع هذا ، فهناك وجهة نظر أخرى لا تنفر من الموت ولا تمسّقه ، وإنما تسلّم به كضرورة من ضرورات الحياة ولوازمها ، وتتمثل هذه الفكرة في سطور خطّها هيدجر قائلاً : « عندما نرى أن الوجود الإنساني وجودٌ نحو الموت يصبح الموت عنصراً ضرورياً من عناصر الوجود الإنساني . »

ويقول الخيام :

أ ترى الدنيا سوى دار سفار ذات باين ظلام ونهار ؟
كم وكم من ملك جم الفخار حل فيها برهة وارتحلا
حين لئى دعوة الداعي المطاع

فالحياة حلقات تؤدي كل منها إلى لاحقتها ، وهي تطوّر هابط نحو غاية محجومة لا معدى منها ؛ ومن هنا كان تسليم متصوّفة الإسلام بهذه الظاهرة على أنها شيء ينال الصورة المحسوسة دون أن يخترق الجوهر ، فالموت كما يرى ابن عربي : (تفريق لا إعدام) . ومن هنا يمكن أن نركز النظرة إلى الموت في معنيين : رضا ، وخوف ، ويمكن أن ننتقل بتلك النظرة إلى مجال الأدب لنعرّف على وجهة نظر الشعراء المحنّين ، كما يمكن - قبل ذلك كله - التعرف السريع على وجهة نظر الأدب الجاهلي ، ثم الإسلامي .

نظر الشاعر الجاهلي إلى الموت نظرة استسلام ورضا وصبر ، يقبل التضحية ويستعذبها . وكان ذلك إذعاناً منه للأقوى منه ، فكانت نظره استسلامية ، وأحسن الجاهلي دائماً أنه قابل للهزيمة ، وبالرغم من إحساسه هذا فإنه كان يُقبل على الموت ، متخذاً من ربهته دافعاً للقاءه فلا يفكر إلا في الموت ، إما أن يموت وإما أن يُميت ، هذا ليبد يقول عن نفسه :

تَرَكَ أَمَكِيَّةً إِذَا لَمْ أَرْضَها أَوْ يَتَلَقَّ بَعْضَ النُّفُوسِ جِمَامُها

أما الشاعر الإسلامي فلم يقتصر نظرته على الموت فحسب ، بل تعدتها إلى شيء آخر هو ما بعد الموت ، فلقد حلل الإسلام من ذوبان الإنسان في دوامة الحياة دون أن يفتنه لما بعدها من بحث وحساب ، فأصبح خوف الشاعر مما بعد الموت لا من الموت ذاته ، ولعل ذلك وحده هو ما يصلح أساساً لتفسير دوران ذكر الموت في شعر عمر بن أبي ربيعة ، على الرغم من شهرته الناعمة اللاهية ، إذ يكثر من ذكر الحزن والحزن ، وأنه سوف يقبر وسيهلك ، كما يتمنى قائلا : « يا ليتني مت » ، ويتمنى أن يقتلني محبوبته بالنقص من عمره ، كما يصطحب السيف ، ويكثر من ذكره .

وهذا هو أبو العلاء المعري (ت سنة ٤٤٩هـ) - رهين المحبسين - بنجده شديد الشعور بمأساة الحياة منذ مات والده فهو يقول :

تَحَلُّمُنَا الْأَيَّامُ حَتَّى كَانُوا رُجَاجَ وَلَكِنَّ لَا يُعَادُ لَهُ سَبْكُ

وله قصيدته الشهيرة ومطلعها :

هَيْرٌ مُجَدِّدٌ فِي مِلَّتِي وَأَخِيفَادِي نَوْحُ بِالْكِ لَا تَرْتَمُ شَادِ

وفيها يكثر ذكر الموت في قالب فكري فلسفي تأملي ، عرضه بنجاح وهو يرثي بعض الفقهاء ، فهو يقول :

صَاحَ هَذِي قُبُورُنَا لَمَّا لَ الرَّحْبَ قَاتِنَ الْقُبُورِ مِنْ عَهْدِ عَادِ ؟
خَصَفَ الْوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْأَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

ويقول :

رَبُّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مِرَارًا ضَاحِكًا مِنْ تَرَاحُمِ الْأَضْدَادِ

ويقول :

إِنْ خُزْنَا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ أَضْبَاعًا فُ مَرُورٍ فِي سَاعَةِ الْمِيلَادِ
خُلِقَ النَّاسُ لِلْبَقَاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يَحْبِبُونَهَا لِلنَّفَادِ
إِنَّمَا يُنْقَلُونَ مِنْ دَارِ أَعْمَا لَوْ إِلَى دَارِ شِقْقَوَةِ أَوْرَشَادِ
ضَجَّحَتِ الْمَوْتَ رَقْلَةً يَسْتَرِبُ حُجَّ الْجِسْمِ فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السَّهَادِ

فهو ينطلق من فلسفة تشاؤمية ، وإيمان بتقلعة الحياة وضالة الإنسان وإيمان بالحياة الآخرة.

وقد ظهرت صورة الموت كعاصفة تجرم الإنسان من لذاته ونعمائه ؛ ومن هنا رأينا في معظم
رابعيات النحام تخديراً منها وتجسيذاً لخطرها الجليل :

لا توجل فرصة اليوم لندفد وا مصابي من غدٍ إن أقبلا
ورغائي هامة تعوي بقاع

ويعتبر النشيد الثاني من الرابعيات نشيد الموت : (٢١٢)

وإذا ساقى المدايا أوجها شرية مضت ومرت علقما
فاحس جلدك خمرة الموت الزوام

أما شاعر اليوم فالموت في نظره نهاية صراع عنيف مرير : صراع بين أطماع البشر
وأحقادهم ، صراع بين الإنسان والزمن بمآسيه ومشاكله ، صراع يخلقه تعقد الحياة ،
واستبداد ضراوتها .

وتلك النهاية تعبر عن هزيمة الإنسان أمام كل شيء حتى نفسه ، وتلك في الحقيقة
مشكلة كل مثقف ، فما بالك بالفنان ؟ فلنقرأ أحياناً لإلياس فرحات تصور الموت كنهاية ،
حيث يقول :

إِنَّ الْخَلَائِقَ أَلْهَى تَجْرِي إِلَى الْبَحْرِ الْوَسِيعِ
يَعْمَلُ الْبَطْلَىءُ إِلَيْهِ كَرَاهِيَةً كَمَا يَعْمَلُ السَّرِيعُ
قَالَ شَاءَ تَفْعَلُ بِالْكَلا وَالذُّبُّ يَفْعَلُ بِالْقَطِيعِ
وَالصَّغَرُ يَفْعَلُ بِالْكَعْبَةِ وَالْهَيَّاءُ يَفْعَلُ بِالْجَمِيعِ
ولهذا فإنه يؤمن به لأنه فوق كل شبهة ، ولأن قضاءه لا يرد (٢١٣) :

لَمْ أَدْرِ كَالْمَوْتِ رَبًّا صَادِقًا نَفَلَتْ أَحْكَامُ سُلْطَانِهِ فِي كُلِّ سُلْطَانِ
لَا يَرْتَضِي يَنْدُورُ النَّافِرِينَ وَلَا يَتَنَبَّأُ رِضَاءَهُ يَفْقَدُاسَ وَفَرَّانِ
وَكُلُّ رَبٍّ إِلَى الْبُرْهَانِ مُقْتَضِرٌ وَالْمَوْتُ لَمْ يَقْتَضِرْ يَوْمًا لِزُهْرَانِ

ولقد شاع ذكر الموت وذاع لدى الكثيرين ، برز منهم الشرنوبلي ، والزهراوي . يقول
الأخير :

يا ولينا سَامُوتُ بَعْدَ قَلِيلٍ وَأَفَارِقُ الدُّنْيَا وَكُلَّ جَمِيلٍ

لكن هذه النظرة لا تمثل نظرة الشعراء المحنّكين بوجه عام ، ولعل أصدقَ منها تمثيلاً
لنظرة شعر اليوم نظرة القبول لا الرفض ، ونظرة الترحيب لا الامتناع .

إن شاعراً كبيراً شاكر السيّاب يرفع ألوية الموت السوداء في جنبات دواوينه : أزهار ذابلة
(١٩٤٧) ، وأساطير (١٩٥٠) ، والملوس العمياء (١٩٥٤) ، والأسلحة والأطفال (١٩٥٥) ،
وحفّار القبور ، وأنشودة المطر (١٩٦٠) ، والمعبد الغريق (١٩٦٢) ، ومنزّل الأتقان (١٩٦٣) ،
وشناشيل ابنة الحلبي (١٩٦٤) ، وإقبال (١٩٦٥) ، إلى جانب ما لم يجمع من شعره في
ديوان .

ولدير عينيه فيما حوله فهوى : الموت ... الموت ، يختطف الموت زوجته « رفيقة » ، وأخاه
« حميدا » ، كما يختطف بودلير ، لم يخرب جيكور ، ديوان شعره ومسقط رأسه ومراح آماله
وأغانيه .

وهو يهمس إلى ابنه حين دار حديث حول قيام الساعة سنة ١٩٦٢ على لسان عالم هندي،
يقول :

وتجهل أن موتك فيه بحثك

أن للذّنيا نهايةً سلم

يفضي إلى أبَدٍ من الملكوت

لم يتجه إلى زوجته في قصيدة « الوصية » (٢١٤) :

لا تخزني إن متّ أيّ بأس

أن يُحطّم النَّاي ويَقى لَحْتَهُ حتى غدي ؟

لا تبعدي لا تبعدي لا ...

وتتجل نهاية الصراع العنيف بينه وبين آلامه فيقول (٢١٥) :

يا رَبِّ لو جُدّت على عَنك بالرقاد

لعله ينسى من عمره الأمسا

لم يختتمها بقوله :

يا رب لو جُدّت على عَنك بالرقاد

لأنه يذكره السهر
بأنه أقل من بشر
وفي رثائه لأخيه حميد يقول (٢١٦) :
إذا ما رأى الله رأيَ العيان
وقد سارَ زحفاً على صدره
فأيَّ انسحاقٍ وأيَّ انكسار
بشيءٍ من عينه الضاربة

وقد كتب الشاعر عدّة قصائد في الكويت ، حيث كان يعالج من ذاء الصدر ، وكان من عاداته ، دائماً ، أن يدلّل كل قصيدة بتاريخ ومكان ميلادها ، وتلك ميزة كبرى يفرح بها رجالُ الأدب ونقادها ؛ لأنها تعين الدارسَ على فهم مراحل نمو الشاعر وتطوره ، وتطلّعنا على ما تخفي من ملائسات وظروف العمل الفني .

لقد ذُيِّل قصائده بالتاريخ والمكان ، وكان من ذلك القصائد التالية :

ليلة الوداع : صفحة ٦٤٩ ، وذُيِّلَت بالكويت في ١٩٦٤/٨/٢١ م ، وفي غابة الظلام : صفحة ٧٠٤ ، وذُيِّلَت بالكويت في ١٩٦٤/٧/٩ م ، ورسالة : صفحة ٧٠٧ ، وذُيِّلَت بالكويت في ١٩٦٤/٨/٣ م ، ونفس وقبر صفحة ٧١٢ ، وذُيِّلَت بالكويت في ١٩٦٤/١١/١٠ م ، ثم قصيدة إقبال دليل صفحة ٧١٦ ، ولم تدلّل بشيء ؛ مما جعل مقدّم الديوان الأستاذ ناجي غلوش ، الذي أسهم إسهاماً كبيراً في الديوان ، جعله يذهب ، بحق ، إلى أن هذه القصيدة قد تكون آخر ما كتبه الشاعر ، وتضاف إلى ما كتبه بالكويت .

ليلة وداع :

في هذه القصيدة يضيف الشاعر إلى العنوان : « إلى زوجتي الوفية » ، ومن الجلي إذن أن هذه القصيدة تمزج بين الخاص والعام ، فهو ينطلق من مشكلة مرضه المستعصي على العلاج ، إلى مشكلة الفراق الموقوت الذي سينتهي إلى قرار حتمي بينه وبين زوجته . يقول :

أوصدي البابَ فلنّيا لستَ فيها
ليس تستأهلُ من عيني نظره

سوف تمضين وأبقى .. أي حسره ؟
أتمنى لك ألا تعرفيها
آه لو لثنين ما معنى ثواني في سرهم من دم !
ميت السائقين محموم الجبين
تأكل الظلماء عيناوي ويحسوها فمي
تأكلها في واحدة خطف جطر من سنين
وأئين

* * *

في غد تمضين صفراء اليد
لا هوى أو مضحك نحو العراق
وتحسّين بأسلاك الفراق
إلى أن يقول :

أوصدي الباب غدا تطويك عني طائفة
غير حب سوف يبقى في دمانا

ولست أدري بأي قلم كتب السياب هذه القصيدة الأليمة ، مخاطباً زوجته . ولعله يحس
أنها الأخيرة في مجال مخاطبتهما ؛ لأن القصيدة تحمل حرارة عالية ونبضاً صارخاً .

في غابة الظلام :

أما هذه القصيدة فتصوّر الموت الذي ينتظر الشاعر ، ومن خلال رؤيته يرى قبره وجمجمته ،
ويرى العراق حزينا . يقول :

عيناوي تشرقان غابة الظلام
بجمرتيهما اللتين منهما سقر
ويفتح السهر
مخالف الغيوب لي فلا أنام

وأسير الأرضَ إلى قرارها السحيق
 أُم في قبورها العظام
 فظالمتي - كالسراج في لظى الحريق -
 تكشيرة رهيبة رهيبة
 تلمحها جمجمتي الكبيبة
 سخرة الإله بالأنام
 * * *

عيناي من سريري الوحيد
 تحتلّان في المدى البعيد
 الليل وحش تلعناله مع النجوم
 يخنجرهما وخنجر السحر
 الليل خنجر الردى العنيد
 يشق خنجرهما إهاب الغشوم
 لألح العراق مرغ القمر
 على ترابه الليل ضوؤه الحزين

رسالة :

ويبلغ بنا الشاعر أوج الفجعية ، ويستلر دموعنا بقسوة بالغة ، حين يصور لنا رسالة من
 زوجته إليه ، وهو على فراش موته بالمستشفى الأميري بالكويت ، وفيها نرى حبه وحب زوجته ،
 ونرى طفله (آلاء) ونكاد نسمع صوتهما ، ويستحضر الشاعر صورة عودته وقرعه الباب
 (فتفتحن ، وتخفي ظلنا السترا) .

يقول الشاعر :

رسالة منك كاد القلب يلثمها
 كولا الضلوع التي تننيه أن يبها
 رسالة لم يهب الورد مشتعلًا

فيها ولم يبق التاريخ مُلقبها
لكنها تحمل الطيب الذي سكرت
رُوحِي به ليلَ يَتَنَا نَرْقُب الشهبَا
إلى أن يقول :

يَا حَدِيثَكَ عَنْ « آلاء » يُلَذِّعُهَا
بِعَدِي فَتَسْأَلُ عَنْ بَابَا « أَمَا طَابَا »
أَكَاد أَسْمَعُهَا
رَغَمَ الْخَلِيلِ الْمَدْنِيِّ تَحْتَ رَغْوَةِ
أَكَاد أَلْتَمَّ خَدَّيْهَا وَأَجْمَعُهَا
فِي سَاعِدِي
كَأَنِّي أَقْرَعُ الْبَابَا ...

* * *

إن هذه القصائد ، مع غيرها من إنتاج الشاعر ، تمثل بعضَ أروع ما حفل به ديوانُ الشعر العربي من شعر الفجائع واللوعة . إن الشاعر ينتج نجاحاً واضحاً في تحويل الخاص عنده إلى عام فيه شمولية واضحة ، فكثيرون يمرضون ، وكثيرون يموتون ، وكثيرون لهم حياة زوجية وعائلية وأطفال ، لكن السياب حين يتناول هذه الأمور كأنه يتناول أمراً فريداً وحيداً ، وكأنه ينقلنا إلى مأساته أو بمعنى آخر يحلِّطنا محله ، ويهجرنا كأسه .

ويقول كمال نشأت في قصيدته الشاعر والموت في ديوان « ماذا يقول الربيع »^(٢١٧) :

يَا شَاعِرَ الْكَوْنِ الْمَانِقِ فِي الدَّجَنَةِ أَذْمَعَهُ
حَوِّمْ عَلَى هَذَا الْوُجُودِ عَلَى الْمَجَالِيِّ الْمُحْتَمَعِ
فَلَمَّا سَتَمَضَى ذُرَّةً مِمَّكِينَةً فِي الزَّوْجَةِ

* * *

يَا شَاعِرَ الشَّقِيقِ الْحَزِينِ خَبَا الضَّيَاءُ وَلَنْ يَهْوَبَ

وَمَضَى الزَّمَانُ وَمِلَأَ كَفَّيْهِ جِرَاحَاتِ الشُّعُوبِ
وَقَدَّتْ جُمُوعُهُ وَخَفَّتْ تَرَبُّهُ وَقَرَاغُ كُوبِ

فيتناول الشاعر الموت تناولاً هادئاً ثابتاً ، وكأنه حدثٌ عادي من أحداث الزمان يستقيم إليه ويرتضيه .

وأكثر من ذلك ، الشاعر الذي يرحب بالموت ، ويذكر مع استقباله الورد ، والغزال والقبلات ، والاحتفال والعُرس ، وخصلات الشعر والهزج ، وللمطف القرمزي .. هذا طاعور شاعر الهند يقول مخاطباً منيته (٢١٨) :

« حين يذبل الورد في المساء ، يعود القطيع إلى مراجه ، فإنك تقدمين خلصةً إلى جانبي ، وتتحدثين إليّ حديثاً لا أفقه معناه ، أتأملين أن تفازيني وتكسبي ودي بهمسك المنغمر المنوم ، وقبلاتك الباردة . أهواه أيتها المنية ! يا منيتي ترى أقيم احتفالاً زاهٍ بهرسنا ؟ أ لا تلطين بخصلات شعرك المصفّف طوقاً من الورد ؟ أ يوجد من يحمل رايك أمامك ؟ أ لا يلهي الليل نهاراً بشعلاتك الحمراء المضيئة أيتها المنية ؟ يا منيتي .. أعدي أمام بابي مَرَكَبَتَكَ بجهاذا التي تصهل ، فاقدة الصبر . احسري فتاعك ثم انظري في خيلاء إلى وجهي ، أيتها المنية ، يا منيتي » .

وفي أخرى يقول :

« سنذهب أنا وزوجي الصبية ، الليلة ، لنلعب لعبة الموت » ، إلى أن يقول : « إن دفعة الموت ألقت بها في أرجوحة الحياة .. وهما نحن أولاء : وجهي قبالة وجهها ، وقلبي أمام قلبها ، أنا وزوجي » .

وكتبت نازك الملائكة قصيدة الكوليرا ، حيث أفلحت الشاعرة في نقل تجربة الشعب المصري مع هذا الوباء وتجسيدها (٢١٩) .

وقد بدأت من الأدنى إلى الأعلى ، متدرّجة متطوّرة ، فعدعوك « أصغ إلى وقع صدى الإناء » ، وتقول : « في كل مكان روح تصرخ في الظلمات » . وتقول :

عشرة أموات .. عشرون

لا تحصى .. أصغ للباكِين

موتى .. موتى ضاع المدد

موتى .. موتى لم يبق غدد

فانتقلت الشاعرة من الآثات والآهات إلى الموت ، ثم إلى تأثر الناس ، ثم إلى تضاعف أعداد الموتى ، وأخيراً إلى فقدان الثقة في المستقبل .

وهي تصوّر الكوليرا تصويراً مفزّعاً مريراً قائلة :

هبط الوادي المرح الوضاء

بصرخ مضطرباً مجنوناً

لا يسمع صوت الباكي

* * *

حتى حفار القبر لوى لم يبق نصير

الجامع .. مات مؤذنه

الميت من سيوفه ؟

ثم تنتقل بالموت إلى صورة عاطفية في قصيدتها : « الخيط المشدود في شجرة السرور » ، حيث فوجئ شاب بمصرع حبيبته ، فشرذ عقله وبدأ يتعلق بشيء تافه ، وهو الخيط المشدود في شجرة سرور تقوم قرب القبر ، وهي تعمد إلى تجسيد الموت ليسمع ويرى :

ويرن الصوت في سمعك : ماتت

إنها ماتت ..

فترى الخيط حبلاً من جليد

عقبتها أذرع غابت و وارتها المنون

ولكي تجعل رؤيته قاسية مفزعة تقول :

وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى

إنها ماتت ، صدى يصرخ في التجمّع السحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق

وهكذا تتعدد صور تناول الموت لدى الشعراء ما بين الإقبال والنفور ، والدنو والبعد ، امتياحاً من معين نفسي لدى الشاعر ، تمتزج فيه عاطفته ورؤاه بمكتون العاطفة والرؤى لدى مجتمعه ومن حوله من الناس ، ليكون الشاعر ، من موقعه الفني ، معبراً عن حوله .

ومن تأمل تلك التجارب الفنية بوجه عام ، نجد أن السمة العامة أن باعث قصائد الموت أو أبياته لدى الشعراء غالباً ما يكون باعثاً ذاتياً ؛ أي مرتبطاً بظروف شخصية مرت بالشاعر كمرض أو ألم ، أو موت حبيب أو قريب عزيز ، أو ضيق وتبرم بالحياة ، وهو باعث أشبه ما يكون بمثير فني موقوت ؛ ولهذا قل أن نجد في قصائد الموت فلسفة أو موقفاً فكرياً يعتمد على وجهة نظر ذات أسباب وقرائن وأدلة ، وذات نتائج محددة ، وإنما هو شيء أشبه بالخواطر والانفعالات . فهذا هو الشاعر محمد العزب يكتب سنة ١٩٦٤ قصيدة « موت أمي » قالاً :

أمي ماتت ..

وأحلق خلف عيون الناس فلا أبصر حزناً

يا قسوة عين لا تبكي أحزان الناس !

أمي ماتت ..

لكن حمايم جارتنا تمضي عني

مثنى .. مثنى

وأنا أتحسس كلمات ذابلة الوجه بلا معنى

ماتت .. متنا !

ويتمتم شيخ دلجسي^١ الإحساس :

أجل .. يرحمها الله !

وهو هنا يأخذ على الناس برود عواطفهم نحو المصابين ، على الرغم مما يظهره من باب المشاركة الوجدانية ، وليس هذا تعميقاً فكرياً لتأمل ظاهرة الموت ، كما نرى لدى الشاعر في القصيدة ذاتها ، إذ يثير تساؤلات حول الموت ، وعن مصير كل إنسان ، وعن خلوده بعد موته .

يقول في المعنى الأول :

ما جدوى أن أحيأ أو يحيأ الآخر ؟

هذا غداً .. أن يحملنا محمولون !

ويقول في المعنى الثاني :

المؤمن بحسباً خلفَ جبال الموت هناك

بلا موت ..

وأنا أتساءل :

ولماذا لا نحيا دنيانا الحُلوة في هذا البيت ؟

وكان من الممكن أن يستثمر الشاعر هاتين الفكرتين الراءعتين ويجلوهما ويحمق مدلولهما ،
مثل كثير من الشعراء حين تأملوا معنى الموت كالمعري ، لكنه أوجز في خاطريته ، وإنساق إلى
الانفعال الصارخ في قالب احتجاجي ، في لهجة غير مؤمنة قد تفضب رجال الدين ! قائلا :

لو تَمَلَّك .. قلنا للقباع في أعماق أعماق العُجْرَح

جاذِلُنَا بالحرف ..

وَأَسْـقِطْ من يدك سكاكين السبَح

ولسنا نؤاخذه على هذا دنيانا - بطبيعة الحال - ولكننا نخاطبه فيها بأن هذه الصبيحة
الانفعالية المحتجّة غير مجدية فنيا ولا فكريا ، وخير منها تعميق فكرته الراءعتين السابقتين
والإفادة من تأثره بأبيات المعري السالفة الذكر .

وما يمكن أن نتجّه به من حديث نحو الشاعر العزب قد نتجّه به أو بمعظمه لسائر الشعراء
الذين تناولوا الموت من خلال نظرة ذاتية ، جعلت شعرهم غنائيا ينقل خواطرهم وانفعالاتهم
الثائرة ، لا نظرتهم وروايتهم الشعرية المتأنية المتكاملة .

أوليات الشعر الجديد

(شعر التفعيلة)

لعل من أكثر مَنْ أعلنوا ريادةهم لهذا اللون من الشعر ، الشاعرة « نازك الملائكة » في كتابها « قضايا الشعر المعاصر »^(٢٢٠) ؛ إذ رأت أن « البند » أعظم إرخاص بحركة شعر التفعيلة ؛ لأنه يقرم على التفعيلة ، ولأن أشطره غير متساوية ، وقوافيه غير موحدة^(٢٢١) ، على ما فيه من أخطاء عروضية ، وعدم اعتراف بعض النقاد به شعراً ؛ ولذا ترى أن شعر التفعيلة ليس حفيداً له .

وهي تشير إلى ما صنعه عبد الكريم الدجيلي في كتابه « البند في الأدب العربي ؛ تاريخه ونصوبه »^(٢٢٢) ، ومن هذا اللون ما ينسب للشاعر ابن دريد في القرن الرابع الهجري ، وما ذكره له الباقلائي في « إعجاز القرآن » على أنه نشر ، ومنه قوله - على نحو ما شكلته نازك على هيئة شعر التفعيلة :

رُبَّ أَخْرَجْتُ بِهِ مُتَبَطِّلًا

أَشَدُّ كَفِي بِرَى صَحْبَتِهِ

تَمَسَّكَ مِنِّي بِالْوَدِّ وَلَا

أَحْسَبُهُ بِغَيْرِ الْمَهْدِ ، وَلَا يَحُولُ عَنْهُ أَبَدًا

مَا حُلَّ رَوْحِي جَسَدِي

وقد رأت أن قصيدتها « الكوليرا » هي باكورة هذا الشعر الجديد ، وأنها رائدة ؛ إذ كتبها^(٢٢٣) سنة ١٩٤٧ ، ونشرتها^(٢٢٤) في الطبعة الأولى من ديوانها « شظايا ورماد » ، الصادر سنة ١٩٤٩ ، مع مقدمة تدعو فيها لهذه الحركة بإسهاب فني ، وقد عرضت نظريتها الفنية في شعر التفعيلة ، ورأت أن الأوزان قد كبّلت الشاعر واضطرته للتكرار والتحجر والجمود ، وقد طبقت ما ترى على صياغتين شعريتين من شعرها ، مرة تقليدية ، وأخرى جديدة ، وبيّنت ميزة فن التفعيلة - من تجنب الزيادة ، والحشو ، وذلك في قولها في شعر

التفعيلة :

يداك لِمَسَّ النجوم

ونسج الغيوم

وقولها في الشكل التقليدي :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمام مِلَّ السَّماء

فراحت : الوضاء ، وملء السماء ، كما رأيت في القافية قبلنا (٢٢٨) .

وقبل أن نمضي مع ماقدمته « نازك الملائكة » لإثبات ريادة شعر الجديد - نورد نص قصيدتها « الكوليرا » (٢٢٦) .

الكوليرا لنازك الملائكة (٢٢٦)

سَكَنَ اللَّيْلُ

أَصْبَحَ إِلَى وَقَعِ صَدَى الْأَنَاتِ

فِي صَمَقِ الظُّلْمَةِ ، تَحْتَ الصَّمْتِ ، عَلَى الْأَمَوَاتِ

صَرَخَاتِ تَعْلُو تَضْطَرِبُ

حُزْنٌ يَتَدَقَّقُ بِالنَّهَبِ

يَتَعَثَّرُ فِيهِ صَدَى الْآهَاتِ

فِي كُلِّ فَوَادٍ حَلِيَّانِ

فِي الْكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ رَوْحٌ تَصْبِرُخُ فِي الظُّلُمَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ يَكْبِي صَوْتُ

هَذَا مَا قَدْ مَرَّقَهُ الْمَوْتُ

الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ

يَا حُزْنَ النَّبْلِ الصَّارِخِ مِمَّا فَعَلَ الْمَوْتُ

طلع الفجر
 أصبح إلى وقع خطى الماشين
 في صمت الفجر ، أصبح ، انظر ركب الباكين
 عشرة أموات ، عشرونا
 لا تُحصّر أصبح للباكين
 إسمع صوت الطفل المسكين
 موتى موتى ضاغ العدد
 موتى موتى لم يبق غد
 في كل مكان جسد ينلجه محزون
 لا لحظة إخلاد لا صمت
 هذا ما فعلته كف الموت
 الموت الموت الموت
 تشكو البشرية ، تشكو ما يرتكب الموت
 الكوليرا
 في كهف الرعب مع الأشلاء
 في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء
 استيقظ داء الكوليرا
 حقلاً يتدفق موتوراً
 هبط الوادي المرحّ الوضاء يصرخ مضطرباً مجنوناً
 لا يسمع صوت الباكين
 في كل مكان خلف مغلفه أصداء
 في كوخ الفلاحة ، في البيت
 لا شيء سوى صرخات الموت
 الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموتُ
الصمتُ مرير
لا شيء سوى رَجْع التَّكْبِير
حتى حفَّار القبر لوى لم يبق نصير
الجامع مات مؤذنه
الميت من سيوفه
لم يبق سوى نوح وزفير
الطفل بلا أم وأب
يبكي من قلب مُتَّهَب
وغداً لا شك سيلقعه الداء الشرير
يا شبحَ الهَيْضَةِ ما أبقيتُ ؟
لا شيء سوى أحزان الموتِ
الموت الموت الموتِ
يا مصرُ شعوري مَزَّقَ ما فعل الموتُ

تذكر الباحثة أيضاً أنها لم تقرأ شيئاً من شعر البند قبل سنة ١٩٥٣ م ، وأن الأدباء لم يسمعوها به قبل صدور كتابها سنة ١٩٦٢ م ، وتنفى أن يكون « السيَّاب » ، الذي تخرج في قسم اللغة الإنجليزية ، قد سمع بالبند سنة ١٩٤٦ م .

غير أنها لا تنكر أنها - حسبما نقرر - رأت بعد ذلك قصائد حرة ، كانت قد نشرت
المجلات الأدبية منذ سنة ١٩٣٢ ، كما ذكر الدكتور^(٢٣٨) أحمد مطلوب قصيدة من ذلك
النوع ، هي قصيدة « بعد موتي » لشاعر رمَّز لاسمه (ب - ن) ، و رسمها « بالنظم الطليق » ،
ذلك ببغداد سنة ١٩٢١ م - ومنها قوله :

أتركوه لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو إكسير شفائي

تقول « نازك الملائكة » :

« والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر. »^(٢٢٩) ، وتنفي أن تكون حركة الشعر قد بدأت ببغداد سنة ١٩٢١ م ، أو مصر - كما تقول - سنة ١٩٣٢ م ، لأنها ترى أن حركة الشعر تتحقق بأربعة شروط ، هي :

وعى صاحبها باستحداثه وزناً جديداً ، وأن يصحب ذلك دعوة إلى استعماله ، وأن يتحدث دعوته صدى ، ويستجيب لها بعض الشعراء ؛ ولهذا ترى أنه لم يتحقق شيء من ذلك قبل سنة ١٩٤٧ م ، فيكون كل ما سبق « لإرهاصات »^(٢٣٠) ، وترى أنها لو لم تبدأ لبداها السياب ؛ إذ نشرت قصيدتها في مجلة (العروبة) في بيروت ، ووصلت نسختها إلى بغداد في أول كانون الأول سنة ١٩٤٧ م ، وفي النصف الثاني منه صدر في بغداد ديوان « أزهار ذابلة » لبدر شاكر السياب ، وفيه قصيدته « هل كان حبا » معلقاً عليها في الحاشية « بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي »^(٢٣١) ، ومنها قوله :

هل يكون الحب أنى

بث عبداً للتمنى

أم هو الحب أطراح الأمنيات

والتقاء الشعر بالشعر ونسيان الحياة

واخفاء العين في العين انتشاء

كانتيال عاد يفتى في هدير

أو كظل في غدير

ولم تلقت القصيدتان نظر الجمهور ، اللهم إلا تعليق مجلة « العروبة » على قصيدتها ، ومضت سنتان صامتتان دون شعر من هذا اللون ، حتى صدر في آذار سنة ١٩٥٠ م ، في بيروت ، الديوان الأول للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي ، وعنوانه : « ملائكة وشياطين » ، وفيه قصائد حرة ، ثم ديوان « المساء الأخير » لشاغل طاقة في صيف ١٩٥٠ م ، ثم « أساطير » للسياب في أيلول ١٩٥٠ م ، ثم قويت الحركة^(٢٣٢) .

والحق أن استعراض الباحثة للمحاولات العديدة في هذا المجال يحتاج إلى استكمال ،

سواء منها ما اتصل اتصالاً وثيقاً بحركة شعراء التفعيلة ، أو ما مهد لها من تحرر في الروي ، أو تعدد في الأوزان ، أو ما سمي بالشعر المرسل ، آخيلين في الاعتبار أن من هذا كله يبقى لنا القليل الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بشعر التفعيلة ، وما عداه يكون بمثابة تمهيد للحاجم التجديدي في الشكل الموسيقي فحسب .

وإذا مضينا مع م . موريه في كتابه : « حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث » (١٣٣) ، وجدنا طائفة من الشعراء أسهموا إسهامات متنوعة في هذا الشأن ، منهم - بإيجاز شديد - سليمان البستاني (١٨٥٦م - ١٩٢٥م) في ترجمة الإلياذة لهوميروس شعراً خالية من الروي ، وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣م - ١٩٣٦م) في الكلم المنظوم سنة ١٩٠٩ ، ودريني خشبة وتحرره من الروي سنة ١٩٤٣م ، وعبد الرحمن شكري ، وأبو حنيد ، والسيد توفيق البكري في : « ذات القوافي في صهاريج اللؤلؤ » سنة ١٩٠٦ ، وحسن الظريفي ، ورزق الله حسون (١٨٢٥م - ١٨٨٠م) ، في كتابه (أشعر الشعر) سنة ١٨٦٩م ، وأمين الريحاني سنة ١٩٠٥م ، وإعلان « أحمد زكي أبو شادي » (١٨٩٢ - ١٩٥٥م) ميلاد الشعر الحر في « الشفق الباكي » ، ومجلة أبوللو سنة ١٩٣٣م ، وهو السحري في مجلة - أدبي سنة ١٩٣٦م ، مشيراً إلى شكري ، ومطران ، ومحمد عوض محمد ، بما نشره في الرسالة سنة ١٩٣٣م ، الذي أذن الشعر الحر ورد عليه أبو حنيد وكتب شعراً مرسلأ في الرسالة سنة ١٩٣٣م ، وكتب مسرحيات : مقتل سيدنا عثمان ، وخسرو وشيرين ، وسهراب رستم ، وترجم مسرحية ماكبت لشكسبير ، وقصر ذلك على القصة الشعرية والمسرحية الشعرية ، ثم علي أحمد باكثير في ترجمة « روميو وجولييت » بالرسالة سنة ١٩٤٥م ، وجهود المهجرين ، ومدرسة أبوللو ، وحسين غنام سنة ١٩٤٥ ، فهو يرى وجود خمسة أنماط من الشعر الحر بين سنة ١٩٢٦م وسنة ١٩٤٦م .

الأول يتمثل في بحور متشابهة صافية أو ممتزجة لدى كل من : أبي شادي ، وخطيل شيبوب ، وأبي حنيد .

والثاني في مسرحيات البيت ذي الشطرين ، لدى شوقي ، وغيره .

والثالث باختفاء القافية ، وتقسيم البيت إلى شطرين لدى مصطفى عبد اللطيف السحري ، وغيره .

والرابع باختفاء القافية لدى محمد منير رمزي .

والخامس بالتزام بحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ، ونظام للتفعيلة غير منتظم لدى باكثير وغنام والمخشن .

وهكذا نرى في هذا الرصد الموجز محاولات التجديد في الأوزان ، والتخلص من الروي ، جمعاً لمحاولات التوشيح ، ومحاولات الاقتصار على التجديد في الروي ، ونظام الثنائيات والرابعيات .. إلخ - جمعاً لها في واد واحد ، وربما لا يبقى منها ما يُعدّ أباً للشعر الجديد (شعر التفعيلة) إلا القليل . ولعل هذا ما جعل المازني (١٨٨٩م - ١٩٤٩م) الذي كتب « محاوره قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه » وسماه الشعر المطلق^(٢٣٤) ، لا يشير إلى محاولته تلك ، وهو يقدم مسرحية علي أحمد باكثير « أخطاؤون ونفرتيتي » ، المكتوبة بشعر التفعيلة سنة ١٩٣٨م ، وليس هذا من باب نغمته على الشعر ، كما ذكر أحد الباحثين^(٢٣٥) ، ولكن السبب الذي لم يجعله يشير إلى محاولته هو أن حركة الشعر الجديد لم تتخذ مكانتها الأدبية بين جمهوره القراء والنقاد ، والشعراء آنذاك ، وأنه لم ير في صنيعة ريادة أو سبقاً يجدر أن ينوّه به ويشيد .

وما يجعلنا نذهب إلى أن تلك المحاولات جمعت بين أنماط من التوشيح والتجديد تعدّد تلك المحاولات لدى واحد من أكثرهم نشاطاً ، وهو أحمد زكي أبو شادي الذي كتب بين سنة ١٩٢٧م ، وسنة ١٩٢٩م ما ضمه ديوانه « الشفق الباكي »^(٢٣٦) ، وذكر عن قصيدته « الفنان » التي كتبها سنة ١٩٢٦ أنها من الشعر المرسل المتحرّر من القافية ، ومن الشعر الحر ، جامعاً بين بحر عدة ، ومنها قوله :

تفتش في لبّ الوجود مبركاً عن الفكرة العظمى

تترجم أسحى معاني البقاء

وتثبت بالفن سرّ الحياة

وهي متعدّدة البهور ، كما هو واضح .

وقد ذكر باكثير في حديثه عن تجربته المسرحية دراسته في قسم اللغة الإنجليزية ، وتحديدياً أستاذة الإنجليزي إياه بوجود الشعر المرسل في الإنجليزية لا العربية ، وسماه الشعر المرسل للمنطليق .

وربما كانت محاولات « علي أحمد باكثير » أكثر هذه المحاولات رسوخاً ، إذ ترجم مسرحية « روميو و جولييت »^(٢٣٧) سنة ١٩٣٧م ، ثم كتب مسرحية « أخطاؤون ونفرتيتي » سنة

١٩٣٨ م ، وكان قد رأى فيما ترجم صلاحية بحر المتقارب والبحور الصافية لهذا اللون ، ولم يتحمس أحمد أمين لتجربته ^(٢٣٨) ، وقد بين باكثر منهجه في اعتماد شعر التفعيلة على البحور الصافية ، مفرقاً بين تجربته وتجربة الزهاوي وأبي حديد ، حتى لينذهب إلى ريادته لهذا اللون .
و حين أعاد طبع مسرحيته سنة ١٩٦٨ م قال إنه سعيد بتقديمها ، لتصبح نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث ، إذ كانت التجربة الأم فيما شاع من الشعر الحر أو التفعيلي الذي سماه (المرسل) من القافية ، و (المطلق) ، أي القائم على الجملة التامة ، running blank ،
verse ، مشيراً إلى سبقه « نازك » و « السياب » ، و « إسعاف النشاشيبي » ، وإلى أن السياب كان يذكر له هذا سبق فيما يهديه من شعره .

وكان باكثر قد نشر أيضاً قصيدة عنوانها : « نموذج من الشعر المرسل الحر » ^(٢٣٩) ، وهكذا يقف باكثر رائداً لحركة الشعر الجديد ، شعر التفعيلة ^(٢٤٠) .

وقد نضيف في هذا المجال محاولة « خليل شبيب » ، في قصيدة « الشراع » المنشورة ^(٢٤١) سنة ١٩٣٢ م ، وسماها أيضاً « الشعر المطلق أو الشعر الحر » ، ومنها قوله :

جلست ذات مساء مرسلًا بصري

إلى هذه الآفاق ، وهي بواسم

وتوقد النار في عظمي وفي فكري

هذا البحر رحيًا يملأ العين جلالاً

كما نشر أخرى في مجلة الرسالة سنة ١٩٤٣ م ، عنوانها : « الحديقة المبتة والقصر البالي » ، كما كتب لويس عوض : « بلوتولاند وقصائد أخرى » ^(٢٤٢) سنة ١٩٤٧ م ، وأثار الكتاب آراء حوله معظمها يمثل الإنكار ، كما حمل على نازك في الأهرام إثر ظهور كتابها .

ويرجع محمد صالح الجابري في كتابه : « دراسات في الأدب التونسي الحديث » ^(٢٤٣) أولى قصائد الشعر الجديد التونسي إلى سنة ١٩٢٧ م ، حيث وقع صاحبها بالأحرف الأولى من اسمه (ع . ج) ، بمجلة النديم سنة ١٩٢٧ م ، ويرجح أنه الشاعر التونسي : (العبد الجابري) .

وهي قصيدة متعددة الأوزان ، وهذا نصها ^(٢٤٤) :

سامحيني يا حليلة
ارحمي بالله قلباً في الدجى ذاق العذاب
فبكى حين تبدى كاسفاً تحت الثياب

بات لا يلقى بعينين منام
ولكن نمت قدوماً في سقام
يبكي^(٢٤٥) طوراً ، ثم طوراً في هيام (كلنا)
يبكي جسماً ذاب منه اللحم فوق العظام

سامحيني يا حليلة
جسمي المنهوك قد ذاب بحبك
ولكن دام فلن يبقى سلام
فهو في حرب لأجلك^(٢٤٦) (كلنا)
أن أرى فيك جمالا .. ونحصالاً عالية

فالأب الإبريز لا يبقى سواه
ومهوراً غالية

فيعض الكفّ إنسان فقير
عائفاً فيك جمالاً

قاتلاً وهلاً ما هلا السعير
وتموتين شقية

إذ يرددون هنية

فأنا أغدو شريداً

يتقضي عمري طريداً

فانظري حالي حليلة

وابصري العادات فينا

بعد ظلم الوالدين

لامعاً منها اللجين
في ديار العاهرات
في صحاري مقفرات
واغفري ذنبي العظيم
واحكمي ما تحكمين

وبالقصيد أخطأ في الوزن ، وركاكة في التعبير ، كما أنها ضعيفة فنيا ، وأهم ما فيها إحساس الشاعر بضرورة تجديد البناء الفني للقصيد ، ورغم هذا فإنها أفضل بكثير من ذلك النموذج لبهرم التونسي الذي أورده الجابري أيضاً ، فلقد شارك محمود بيرم التونسي الشعراء الشباب لورثهم الأديبة قصصيتين ، إحداها تقليدية والأخرى جديدة ، تناول في التقليدية تصوير حي شعبي ، هو (باب سوقة) بأسلوب تهكمي ، واستهل قصيدته بقوله :

ألا عيمٌ صباحاً أيها الطللُ البالي وجُلّ البلياً أن يحييك أمثالسي
وقفتُ على رغي (باب سوقة) كما وقف المفقورُ في وسط أحوال

وجعل قصيدته الثانية من (الشعر الجديد) مقابل (الشعر القديم) ، ووقع تحتها بشاعر جديد ، في مقابل إمضاءه هناك بشاعر قديم^(٢٤٧) ، مازجا أيضاً بين البحور . يقول فيما نشره سنة ١٩٣٣ (٢٤٨) :

من بعد ما أبصرته
أيقنتُ أنَّ الكونَ في نفسي أنا
الكون : عيناى اللتان بلاهما
لا أبصر النورَ
أو بهجة الأشجار
في دكة الغبراء
من فوقها الزرقاء
هل يبصر الأعمى القمر
من خلف أوراق الشجر

كنحر ظبي أنفد من خلف عقد أسود

سمعي :

ولولا مسمعي ما رثت الوتر الحنون (كلنا)

ونقرة الدف الممرك للشجون

ولكنني أجهل ما المصيح الهادر

والعندليب الصافر

أو ضجة الشلال إذ يتدفق

أو رنة الخلل وهو معلق

ولكانت الدنيا بما تحتويه من عرايتها (وقرامها)

وأناسها وديوكها

خرساء ، أو هي خافت في خافت

أو كالشريط الصامت

أنفي ، ولولا الأنف عندي لاسوى الد

الفجل والريحان

المسك والدخان

اللحم والألبان

ولغشني السمك في سوق الخضار ، وباعني الجوار

لحمًا ممتيًا

الكون في أنفي أنا

وهي قصيدة ضعيفة أيضاً ، وتكاد تلتحق بشعره الشعبي ، وبها أخطاء لغوية مثل (بلاهما) ، أي بدونها ، وهي أشد ميلاً إلى طبيعته الشعبية التي عُرف بها بعد ذلك في مصر .

وقد أورد الجابري هذين النموذجين ، وقال :

« ومن المناسب أن لا يفل مؤرخ الأدب العربي تثبيت (كلنا) هذه المحاولات ؛ لأنها تدل

دلالة واضحة على الإرادة الجماعية ، التي كانت تخامر أذهانَ شعراء العربية مشرقاً ومغرباً ، وتحفزهم على التجديد .^(٢٤٩)

وهنا دلالة مهمة تعني أن حركة التجديد جماعية قد لا تقف عند جهود فرد معين ، مهما ادعاهها باحث البيعة ؛ إذ يذهب باحث^(٢٥٠) إلى أن محمد حسن العواد الشاعر السعودي كتب من هذا الشعر سنة ١٩١٦ م ، وسنة ١٩٢٥ م ، قصيلته « خطوة إلى الاتحاد العربي »^(٢٥١) ، ومنها قوله :

لقد آذ أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى بسمات وضياء

وأشياء لم تعلن

كرهت له أن يني

وتدفع شأنك الطامحين إلى الملعيات

لتنفس روح الأمل

أنف وأستمع

ثم ألق بها نظرة للنجوم

ترك أشعة نجم

يضيء ليليل بهمج

بدا كالسما

كبدر يشق الغيوم

يقود مسيرك حمماً

وهي أقرب إلى شعر التفعيلة من محاولاته في قصائده : « مع الورقاء »^(٢٥٢) ، التي أرسلها إلى عمر عرب ، فنسج على متواليها^(٢٥٣) ، فهذا شيء من التجديد في الروي فحسب ، وجري على نظام الموشحات ، وليس له صلة بشعر التفعيلة ، ويتصل به ما نشره العواد في « أماسي وأطلاس »^(٢٥٤) ، وعمر عرب في « وحي الصحراء »^(٢٥٥) .

وتابع نتاج هذه الحركة ، ففي آذار سنة ١٩٥٠ م صدر للبياتي : « ملائكة وشياطين »^(٢٥٦)

وفيه قصائد حرة ، ثم ديوان « المساء الأخير » لشاذل طاقة في صيف سنة ١٩٥٠ م ، ثم « أساطير » للسباب في أيلول ١٩٥٠ م ، وفي ١٩٥١ م كتب عبد الرحمن الشراوي « خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان »^(٢٥٨) ، وفي ١٩٥٤ م صدر « أباريق مهشمة » للبياتي ، وفي ١٩٥٦ « قصائد » لنزار قباني ، وفي ١٩٥٧ « الناس في بلادي » لصباح عبد الصبور ، وفي ١٩٥٩ م « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المظلي حجازي ، وفي ١٩٦١ م « أنشودة الطريق » لكamal نشأت ، وتتابع الغيث ، واهتمت الصحف والمجلات بنشر هذا الشعر ونقده ، واختلف موقفُ النقاد منه ، وصار له مؤيدون منهم ، وجوّد أعلامه ، والندس في صفوفه بعضُ الأدباء الضعفاء الذين أساءوا إليه .

والحق أنه لا يتأني فهم دواحي هذه الحركة ودوافعها بمعزل عن تفهم العلاقة بين الإيقاعين : الإيقاع الزمني ، والإيقاع الموسيقي . فالإيقاع الزمني مرتبط بالمصر وإيقاعه ، فقد كان الإيقاع الزمني في القديم مرتبطاً بالحذاء والناقة ، وكان زمنُ الرحلة وقياس أبعاد البلدان والأماكن يقاس بمسيرة كل من شهر أو يوم ، أما الآن فالقياس بالساعات والدقائق والثواني ، وحطمت وسائل الانتقال العصرية كل مقياس زمني موروث في مجالي الاتصال والانتقال ، وتجاوزته إلى الأبعد دائماً ، فإذا ما ربطنا ذلك بالإيقاع الموسيقي ، وجدنا آلات الموسيقى تتطور وتنوع عن ذي قبل تطوراً هائلاً ، وأثّرت في الموسيقى تأثيراً بالغاً ، وبذلك اتخذت الألحان أشكالاً جديدة متطورة ، وسلك الغناء مسالك جديدة لم يكن له بها سابق عهد . ولا سبيل لنا إلى المضي في تفصيل القول في هذا ، فله علمه المستقل .

ولعل لهذا صلة بالخلاف الدائر حول تسمية هذا التجديد في الوزن والصياغة ، ولقد مرّ بنا تسمية نازك « الشعر الحر » واعترضا عليها ، والحق أن التسمية لا تزال حائرة ، فمن متحدّث عن الشعر المنطلق كالنوهي^(٢٥٨) ، ومن قائل : شعر التفعيلة كعز الدين الأمين^(٢٥٩) ، ومن قائل : الشعر الجديد كمنصور^(٢٦٠) ، وصباح عبد الصبور^(٢٦١) ، الذي رفض تسمية الحر والمطلق حتى لا توحي كلٌ منهما بوجود المستبعد والمقيّد .

ولا ضير من التسميات المتهاككة لدى العقاد ، وعزيز أباظة من شعر منثور ، أو نثر مشعور ، كما قال الأخير في مقدمة « أصدااء الحرية » لعبد الله شمس الدين ، فهذه التسمية لما سُمّي القصيدة النثرية ، وليست لهذا اللون من الشعر .

وقد فرق س . موريه^(٢٦٢) بين بحثين : الأول الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث^(٢٦٣)

blank verse ، والثاني الشعر الحر ^(٢٦٤) free verse .

والثاني يناظر في الفرنسية : vers irrégulier ، كما أشار إلى الشعر المقطوعي strophic verse ، وإلى الشعر المنثور poetry in prose .

وكان أبو شادي يسمي ما ظهر من محاولات في عصره « الشعر الحر » ، وظهرت آنذاك تسميات تمهيدية ، مثل :

« النظم الحر » ، و « النظم أو الشعر المنطلق » ، و « مجمع البحور » ، و « ملتقى الأوزان » ، و « الشعر المرسل » ، و « الشعر الحر المتنوع الأوزان والقوافي » ، ورأى باكثير تجرئته في « روميو وجولييت » مزيجاً من المرسل المنطلق والشعر ^(٢٦٥) .

وهذا التعدد - في شكله العام - يوحى بفوضى إن قبلناها في مهد التجديد الباكر ، فإننا لا نقبلها الآن . وقد استقرت الحركة ، وأنت ثمارها ، ورسخت أسسها ، واضطحت معالمها ، فقد كان المتوقع لدى رواد التجديد في هذه الحركة أن يتأثروا باللغات الأجنبية في قراءاتهم ، ولعلمهم ، وبخاصة : الإنجليزية ^(٢٦٦) ، والفرنسية ^(٢٦٧) ، ومن هنا أنت فوضى التسميات هذه ، وبهذا نخلص إلى تسميتين ، لا ثالث لهما ، وهما ^(٢٦٨) : « الشعر الجديد » ، أو « شعر التفعيلة » .

وبذلك تضح الصلة الوثقى التي نخلدنا عنها ، بين الإيقاع الزمني ، والإيقاع الموسيقي .

على أن هذه المحاولات - على تنوعها - تفسح المجال أمام أكثر من رائد من رواد شعر التفعيلة ^(٢٦٩) ، برغم ما يلاحظ على ذلك الإنتاج من ضعف ، وسيظل لهم دور ريادي مهما اتسمت المرحلة بالتمهيد والتمهيد ، إذ ستظل قضية الرهادة غير متمثلة في نص أدبي ما ، أو صيغة تجديدية معينة ، بل تتمثل أقصى ما تتمثل في تعاقب المحاولات وتجديدها في شكل تيار عام بالوطن العربي ، ويبقى لناذك وجيلها دور فني جليل ، هو تأصيل الظاهرة الفنية ، وتقعيدها ، وتطبيق أصولها . وما يدعم ذلك أن حركات التجديد في الوزن والروي قد انتشرت في بيئات عربية عديدة ، في تونس ، ومصر ، والعراق ، والسعودية . وهذا في مجمله يمثل دور الرهادة الفعلية التي ترتفع فوق الانتماء البيئي ، إذ تمثل تياراً تجديدياً عاماً شاملاً لدى اتجاه مدرسة فنية ، لا اتجاه فرد بذاته .

وآية ذلك أننا نرى لشعراء التفعيلة صلة وثقى بشعراء « أبوللو » ، وها نحن نرى صلاح عبد

الصبور يعقد مختارات لملي محمود طه ، و نرى أحمد عبد المعطي حجازي يجمع مختارات لإبراهيم ناجي ، كما يجمع أخرى لخليل مطران ، كما يجمع أدونيس قصائد للسياب .

وهذا صلاح عبد الصبور أن شاعريه المفضلين هما : علي محمود طه ، وإبراهيم ناجي ، ويؤكد حجازي أن صلاح عبد الصبور متأثر في ديوانه « الناس في بلادتي » ، و « أقول لكم » بناجي^(٢٧٠) .

كما يذكر حجازي أن علاقته بهذا الجيل بدأت منذ أواخر الأربعينيات ، وعمره بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وأنه فتن بمحمود حسن إسماعيل ، وديوانه « أين المفر ؟ » ، ومعه عدد من شعراء جيله من مصر والسودان ، وفتن بعلي محمود طه ، ثم بناجي الذي استلهم حجازي من قصيدته « الغريب » قصيدة « تموز » ، كذلك تأثر الفيتوري في قصيدته « النهر الضمآن » بقصيدة « شكوى الزمن » لناجي^(٢٧١) .

فإذا ما حاولنا أن نحدّد إلى أي مدى بلغ تجديد الأبوليين في الموسيقى - أمكن لنا أن نحدّد إلى أي حد تأثر بهم شعراء التفعيلة .

كان بعض^(٢٧٢) شعر جماعة أبولو يتمثّل في قصائد من الوزن المطرّد والرويّ الموحد ، وبعضه من القصائد ذات المقاطع مختلفة الروي ، وقد تختلف أوزانها من مقطع إلى آخر .

ونمثّل ذلك في لونين : لون يقتصر على التغيير في الروي كالمزدوج المؤلف من أزواج شطرات ، وكالمربع من مقاطع كل منها من بيتين ، وكالمخمّس ، والمسمط .

ولون آخر يتجاوز الروي إلى الوزن ، فلا يلتزمون الوحدة فيه ، ولكنهم يتّبعون البحور في القصيدة الواحدة .

وهم ماضون في ذلك على طريقة الموشحات ، أمّا ما أضافوه من جديد ، فيتمثّل في تنوع استخدام التفعيلات ، خروجاً عما وضعه القدماء ، من مثل قول أبي شادي في قصيدة « الأمل » :

يا أمل	يا أمل
من عمل	يا هدى
للبطل	يا حلى
في الجلل ^(٢٧٣)	يا قوى

أوليات الشعر الجديد (شعر الطفيلة) ٢٥١

لم كان استخدامهم الشعر المرسل المتحرر من الروي^(٢٧٤) ، واستعمال أكثر من بحر^(٢٧٥) .
وينسبون في سوريا لعلي الناصر تجربة رائدة في ديوانه « الظمأ » ، سنة ١٩٣١ ، وذكر في
المقدمة أنه كتبها بين سنة ١٩٢٨ و سنة ١٩٣١ م .

وهذه المحاولات ، هي بلا جدال ، من بعض دوافع شعراء التفحلية إلى ما صنعوا ، وتظل
لتجربة باكتوير منزلة فنية أسبق من غيرها في ظل محاولات جماعية عربية ، تُنسب إلى بيتات
متعددة لا بيعة واحدة . وكما ننكر على « نازك الملائكة » انفرادها بالريادة ، ننكر على « أبي
حديد » ، وعلى « باكتوير » وعلى أية محاولة فردية - تفردتها بالريادة ، لأنه تبين أن الطموح
للتجديد كان همّ جيل بأكمله في بيتات شتى ، وليس جهد فرد في بيعة معينة .

ديوان الرجز بين الارتجال الجاهلي وحركة الشعر الحديث

جعلت العرب بحر الرجز في المكان السابع بين البحور المألوفة التي وصل إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ هـ - ١٧٤ هـ) = (٧١٨ - ٧٩١ م). وهي خمسة عشر بحراً ، هي : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والهزج ، والسريع ، والمنسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجث .

وزاد عليها الأخفش (ت سنة ٢٢٥ هـ) ، وهو أبو الحسن سعيد بن مسعدة ، بحراً أسماه المتدارك ، لأنه تدارك به ما فات الخليل ، فصار عددها ستة عشر بحراً .

وقد كان الخليل لغيرها وإماماً لنحاة البصرة في القياس والتحليل النحوي ، ومن أشهر تلاميذه : سيبويه والأصمعي والنضر بن شميل ، وكان إلى ذلك عارفاً بالموسيقى ، فاستنبط العروض ، وجعله في خمس دوائر ، واستخرج منها بحوره المذكورة .

وقامت نظريته الفنية إلى الدوائر على أساس التشابه بين البحور في مقاطعها ، وقد جعل كل دائرة تتضمن مجموعة من البحور ، مستنداً إلى ما يقرره الرياضيون من أن الدائرة الهندسية تعتبر كل نقطة فيها صالحة لأن تكون بداية ونهاية معاً ، وهكذا الدائرة العروضية تصلح أي نقطة بها أن تكون بداية مقطع لبحر ما .

وقد حصرها في خمس دوائر ، هي كما يلي :

- ١- الدائرة المختلفة : وأصلها الطويل ، وتضم معه كلا من المديد والبسيط .
- ٢- الدائرة المؤتلفة : وأصلها الوافر ، وتضم معه الكامل .
- ٣- الدائرة المجتلبة : وأصلها الهزج ، وتضم معه الرجز ، والرمل .
- ٤- الدائرة المشتبهة : وأصلها السريع ، وتضم معه كلا من المنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجث .

٥- الدائرة المتفقة : وأصلها المتقارب ، وتضم معه بحر المتدارك . وبذلك يصبح استدراك الألفش لا قيمة له فنيا ، لأن الخليل قد وضع تلك الدائرة التي تضم ذلك البحر ، كما أن من الممكن أن نسمي كل دائرة باسم أول بحر منها .

وحين نريد استخراج بحر من آخر من الدائرة ، فإن ذلك يسمى فكا ويستمر حتى نصل إلى آخر بحر في الدائرة ، وقد علمنا أن كل بحر يتضمن عدة تفعيلات ، وتسمى أيضاً الأجزاء أو الأركان ، أو الأمثلة ، أو الأوزان ، والأفاعيل ، والتفاعيل ، وتجمع حروفها كلمات ، لمعت سيوفنا ، في عشرة حروف ، وتتكون التفعيلات من مقاطع هي الأوتاد (جمع وتد) ، وهو إمّا مجموع ، أي يتكون من حركتين فساكن ، ورمزها هكذا : $o/$ ، وإمّا مفروق ، أي يتكون من حركة فساكن فحركة ، ورمزها هكذا : $/o/$ ، كما تتكون المقاطع من الأسباب جمع سبب ، وهو إمّا خفيف ، أي يتكون من حركة فسكون ، مثل : $o/$ ، أو ثقيل ، أي يتكون من حركتين ، ورمزها هكذا : $//$

أمثلة :

وتد مجموع مثل : أنخي ، مضى ، رمى ($o//$) .

وتد مفروق ، مثل : منك ، قال ، جاء ($/o/$) .

سبب خفيف ، مثل : لم ، لن ، من ($o/$) .

سبب ثقيل مثل : لك ، بك ($//$) .

وقد يجمع السبب الثقيل والسبب الخفيف فيسمى فاصلةً صغرى ، وقد يجمع السبب الثقيل والوتد المجموع فيسمى فاصلةً كبرى ، وقد جمعوا المقاطع في قولهم : « ثم أر على ظهر جبل سَمَكَةٌ » ، (بتنوين سمكة) .

فإذا بدأنا البحر الأول من الدائرة ، وأردنا أن نقف على البحر الثاني - تجاوزنا المقطع الأول ، وبدأنا بالمقطع الثاني لنحصل على بحر آخر ، وهكذا حتى تنتهي مقاطع الدائرة .

وحيث اتفقنا على الرموز الدالة على كل من الحركة والسكون ، فإننا سنكتب المقاطع بذلك الرموز ، ونتعرف على إحدى الدوائر العروضية التي وضعها الخليل ، ونقف عند الدائرة التي تتضمن بحر (الرجز) ، وهي الدائرة المجتلبة .

من الدوائر العروضية :

الدائرة المجتنبية وأصلها الهزج ، وتضم معه بحري الرجز ، والرمل ، وتتكون الدائرة من المقاطع التالية :

ولد مجموع (مفا ٥/١)

فسيبين خفيفين (عـ/ ٥ لن ٥)

أما بحر الرجز فتفعيلاته هي مستفعلن (ثلاث مرات) في كل شطر .

أما بحر الرمال فتفعيلاته هي فاعلان (ثلاث مرات) في كل شطر .

أما بحر الهزج - وهو أصل الدائرة - فتفعيلاته هي مفاعيلن (ثلاث مرات) في كل شطر.

شرح تفصيلي لطريقة استخلاص محور الدائرة المجتابة :

أصل الدائرة بحر الهزج ، وتفعيلاته المكررة هي (مفاعيلن) ، وتبدأ بأول مقطع ، وهو الوند المجموع (مفاعيلن) .

وحين نريد استخلاص بحر الرجز ترك ذلك الوند المجموع ، ونبدأ بما يليه ، وهو السبب الخفيف ، فالسبب الخفيف الذي يليه ، فالوند المجموع الذي تركناه في أول الأمر ، لنحصل ، علم ، تفعية (مستفعل). (٥/٥/٥) .

وحين نريد استخلاص بحر الرمل نترك أول السبين الخفيفين ، ولبدأ بالثاني لنحصل على تفجيلة (فاعلان ٥/٥/٥) التي تتكون من السبب الخفيف الثاني والوند المجموع والسبب الخفيف الأول .

وهكذا تمضي الدائرة في استخلاص مستمر ، ما دمتا نترك أول مقطع ونبدأ بما يليه من مقاطع .

الهرج : ٥/٥/٥١ ٥/٥/٥١ ٥/٥/٥١ (مفاعيلن)

الرجز : ٥/٥/٥ / ٥/٥/٥ / ٥/٥/٥ (مستفعلن)

الرميل : ٥/٥/٥/ ٥/٥/٥/ ٥/٥/٥/ (فاعلاتن)

وتوحد بفعيلة الرجز (مستقلن) في الدوائر العروضية كلها ، ما عدا الدائرة المتفقة ، فهو

في الدائرة المختلفة في تفعيلتين في بحر البسيط ، بل وجدنا من يذهب إلى أن البسيط هو الرجز ، ويرى أن تفعيله (فاعِلن) ما هي إلا (تفعِلن) من بحر الرجز أو (تعلن) ^(٢٧٦) ، وهو في الدائرة المؤلفة في بحر الكامل إذا أضمرت تفعيله (متفاعِلن) ، وفي تلك الحالة نفرق بين التفعيلتين إذا وجدنا تفعيله محرّكة الثاني ، فحينئذ يكون البحر هو الكامل .

كما توجد تفعيله الرجز في الدائرة المشتبهة ، حيث توجد في بحور السريع ، والمنسرح ، والمقتضب ، والمجث ، والخفيف . بل قد يحدث لبس لدى بعض المبتدئين بين بحر الرجز وبعض تلك البحور ، وبخاصة بحر السريع ، ولعل هذا ما دعا باحثاً إلى الذهاب إلى أن بحر السريع هو بحر الرجز ، ورأى ما رآه في بحر البسيط ، وهو أن (فاعِلن) هي (تفعِلن) أو (تعلان) مأخوذة من تفعيله (مستفعِلن) ^(٢٧٧) .

ومن وجوه الاتفاق بين بحر الرجز وبعض تلك البحور اتفاق السريع والرجز في مجيئهما مشطوبين دون غيرهما من البحور ، واتفاق الرجز مع المنسرح في مجيئهما منهوكين . وهذا - في ظني - ما يؤكد الصلة الفنية بين تلك الدوائر المذكورة ، وما يرد على من لم يجعل الرجز من الشعر ، وقد سبقنا كثير من الباحثين إلى الذهاب إلى أن كثيراً من أوزان الشعر يمكن إرجاعها إلى بحر الرجز ، مثلما ذهب المستشرق (هارتمان) ، بل قد ذهب (إيڤالد) ^(٢٧٨) إلى إرجاع بحور الشعر جميعاً إلى الرجز ، وهذا ما يؤكد ما أشرنا إليه من اشتداد الصلة الفنية بين تفعيله (مستفعِلن) وبعض الدوائر العروضية أو معظمها .

وقد أدرك الشعراء المحذون في العصر الحديث ذلك الواقع الفني ، فجاء معظم شعرهم من بحر الرجز ، فتراوحت نسبة الرجز إلى البحور الأخرى في شعر صلاح عبد الصبور بين ٢٥٪ و ٣٦٪ ، و ٦١٪ و ٨٠٪ ، وتصدّر الرجز - كمياً - دواوين عديدة ، وتراوحت نسبة الرجز لدى بدر شاكر السياب بين ٢٥٪ و ٢٨٪ ، وعند البيهقي بين ٦٠٪ و ٧٦٪ ^(٢٧٩) ، ومثل ذلك نزار وأبو سنة . وكثر استعمال ترخيصات ذلك البحر لدى هؤلاء الشعراء وغيرهم ، وربما أسرف بعضهم في توسّعه في استعمال هذه الترخيصات العروضية .

وأقدم قصائد الرجز التي بقيت هي قصائد قصار في الحماسة ، وهو قليل عند فحول الشعراء ، فهو قليل عند امرئ القيس ، وينسب منه إلى لبّيد بن ربيعة خمس عشرة مقطوعة من مشطوب الرجز ، وفي القرن الأول الهجري كتب فيه بعض فحول الشعراء ، وتفاخر المجاج بإحياء شعر الأغلب من الرجز ، بما يعني أنه فن قديم ، ومن الرجز ما قاله الشماخ بن ضرار .

وما يكاد القرن الأول ينتصف حتى يكثر الرجاز ؛ فارجتز الأخطل ، والفردق ، والبعث .
وقد فخر رؤية برجوه ، فقال :

أتسج لسج الصنع الممجور كيف تراني ألتحي في الدفتر
على قضيب الداهيات الشبر لا ينظر النحوي فيها نظري

وكان من الرجاز : دكين من بني فقيم ، وأبو نخيلة الحماني ، وغيرهما ، أما لماذا لم يقدر
للرجز أن يبقى كثيراً في ذاكرة الحفاظ ، فقد يرجع هذا للغة البدوية ، ولعدم توفر الإيقاع
والسلاسة في رويته ؛ إذ لا تتحقق فيه صفة الاتفاق المرعية في القصائد الشعرية .
ويستعمل الرجز تاماً مثل قول زوجة ترقص بنتها^(٧٨٠) :

ما لأبي سَمْرَةَ لَا يَأْتِينَا يَطْلُ بِالْبَيْتِ الَّذِي يَلِينَا
ضُضْبَانِ أَلَا لَيْدَ الْبَيْنَا تَأْفِكُ مَا كَلِّكَ فِي أَيْدِينَا

كما يستعمل مجزوماً مثل قوله أعرابية ترقص ولدها^(٧٨١) :

يا حَبْلًا رِيحَ الْوَلَدِ رِيحَ الْخَوَاصِي فِي الْبَلَدِ
أَهْكَذَا كُلُّ وَكْدٍ أَمْ لَمْ يَلِدْ قَبْلِي أَحَدٌ ؟

كما يستعمل مشطوراً بحذف شطر ، مثل :

قد شمرت عن ساقها فشدوا

كما يستعمل منهوكاً بحذف ثلثي تفعيلاته مثل :

بَا لَيْتَنِي فِيهَا جَدَّعَ
أَحْبَبُ فِيهَا وَأَضْعَ

وقد وضح أن تفعيله الرجز هي :

(مستعملان) ، وهي تتكون من سببين خطيفين هما :

o/ ، o/ و وقد مجموع هو o//

ويمكن أن يطرأ عليها تغيير لتأخذ صورة من الصور التالية :

متفعّلن : بحذف الثاني ، فتكون : ٥//٥// ، كما قد تكون مستفعل بسكون اللام .
 ومستعلن : بحذف الرابع ، فتكون : ٥///٥/ ، كما قد تكون مستفعلان .
 ومتمعلن : بحذفهما (أي الثاني والرابع) ، فتكون : ٥//// .
 ونظراً لأن بحر الرجز تتكرر فيه التفعيلة ذاتها على نحو ما ذكرنا ، فإنه يعد من البحور
 الصافية ، ومنها أيضاً :

المتقارب : فعولن (ثمانى مرات) .
 الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن ، في كل شطر .
 الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ، في كل شطر .
 الكامل : متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ، في كل شطر .
 الوافر : مفاعِلتن مفاعِلتن مفاعِلتن . وتصبح الأخيرة مفاعل أو فعولن في كل شطر .

ومن هنا جاز لنا ألا نقبل رأي من أخرج بحر الرجز من الشعر ، أو أخرج مشطوره
 ومنهوكه ، كما جاز لنا ألا نقبل رأي من جعل الرجز دون الشعر ^(٢٨٢) منزلة ، وما روي من
 ازدياد الجاهليين له . ومتابعة الإسلاميين ومن جاءوا بعدهم للسابقين في ذلك الازدياد ترجع
 إلى الموضوعات التي كان يختارها الرجز ، وقد كان يقتصر في معظمها على أبيات معدودات ،
 وكان من عادة الذوق العربي ألا يستسيغ شيئاً إلا القصائد ، وبخاصة ما يطول منها ، وكان
 الرجز قليل الأبيات ، ومن ناحية أخرى اعتبره الذوق شعراً شعبياً لتعدد أغراضه ؛ ومن هنا لم
 يحفل به الشعراء والرواة ولم يقفوا عنده طويلاً ، حتى يشبهه المحدثون في عصرنا بالفنون
 الشعبية كالزجل والمواويل ^(٢٨٣) ، في حين يشهد الواقع أن اللغويين احتفلوا بهذا اللون كثيراً ،
 وأن الشعب أعجب بالرجز والرجاز ، بل أعجب به النبي ﷺ ؛ فقد روي أن العجاج أنشد أبا
 هريرة أرجوزته التي يقول فيها :

« ساقاً بَحْتَدَاةً وَكَمْبًا أَدْرَمَا »

فقال أبو هريرة : كان النبي ﷺ يحبّه نحو هذا الشعر . وأحب العرب الرجز ورأوه فناً
 أصيلاً . وقال المتنبي بن نهان لرجل من أشرف العرب : ما علمت ولدك ؟ قال : الفرائض .
 قال : علمهم الرجز فإنه يهت أشداقهم ؛ أي يوسمها ، فتفيدهم في الخطابة .

وقد تعددت أغراض الرجز وتنوعت ، فكان منه غناء الأطفال :

كريمة يحبها أبوها

مليحة الميتين عذب فوها

لا تحسن السب وإن سبها

ومما قيل أثناء بناء مسجد الرسول ﷺ :

لئن قعدنا والرسولُ يعمل

للك من العمل المضلل

وكان الرسولُ ينقل اللبن مع القوم ، ويقول من رجز ابن رواحة :

هذي الجمال لا جمال خبير

هذا أبر - رتنا - وأطهر

وحين هدم خالد بن الوليد صدم العزى ارتجز وهو يهدمها :

يا عزَّ كُفْرانك لا سُبْحانك

إني رأيتُ الله قُـدُ أمانك

وهذه محاربة شعرية تلنو من شكل المسرح الشعري في شكل قديم ، حين نادى أبو سفيان مهدياً بالحرب قائلا :

(أعل هبل) . فأمر الرسول أصحابه أن يجيبوه :

(الله أعلى وأجل) . فيرد أبو سفيان : (ألا لنا العزى ولا عزى لكم) . فيأمر الرسول بأن يجيبوه : (الله مولانا ولا مولى لكم) .

وقد قذف أحد أصحابه بثمرات كان يأكلها وذهب للقتال ، قائلا :

رُكُضًا إلى الله يَنْفِرُ زاد

إلى التقي وعمل المعاد

والصبر في الله على الجهاد

وكلّ زاد عرضة للنفاد

غير الثقي والبرّ والرّشاد

وقد خرجت نساء ثقيف مكشوفات الرؤوس ، ينحن على آلهتهن ، ويعيرن الرجال
مرجّوات :

لتبكين دفاع

أسلمها الرضاع

لم يحسنوا المصاع

ومعنى هذا أن الرجز فنّ محبوب للشعب ، ومعناه أيضاً أنه محبوب للخاصة . ويؤكد ذلك
ما يروى من أن الأصمعي كان يحفظ ستة عشر ألف أرجوزة ، وإن كان لذلك صلة بميله
اللغوي ، وكذلك غيره من اللغويين .

وقد ذهب المستشرق جولدتسهر إلى أن الرجز نشأ عن السجع بعد أن أخضع للأذن ،
ولتقني هذا مع حقيقة تؤكد شعبية هذا الفن وبقائه على صورته الشعرية التي نشأ عليها ، على
حين تطورت الألوان الشعرية الأخرى وارتقت . وقد أرجع بعض المستشرقين سبب تسمية الرجز
عند العرب إلى أنهم شبهوه بصوت الرعد المتتابع ، إذ يهتد الرجز في هجاء خصومه ، وكان
الهجاء أبرز أغراضه في الجاهلية . وذهب بعض الباحثين إلى أن الكلمة مشتقة من الرجز الذي
يحترق الناقة أو البعير ، وهو ارتعاد الأفخاذ والمؤخرة عند القيام ، وفي ذلك ما يصل بين الرجز
والخُداء ، ورغبة العربي في تشييط الناقة ودعوتها للحركة .

وقد سبق الرجز ألوان الشعر ، وكان الجاهلي يعمد إلى البيت أو البيتين أو الأبيات القلائل
إذا خصم أو شاتم أو نافر ، لكن المخضرمين أطالوها كالأغلب العجلي . وكما ذكر أبو
عبيدة معمر بن المثنى كان العجاج أول من أطاله وقصده ، ونسب فيه ، وذكر الديار ،
واستوقف الركاب ، و وصف الناقة ، وبكى على الشباب ، و وصف الراحلة كما فعلت
الشعراء بالقصيد ، فكان في الرّجّاز كامرئ القيس في الشعراء^(٧٨٤) . وفعل مثله رجّاز العصر
الأموي ومنهم ابنه رؤبة ، فعنوا به عنايته به ، ونوعوا أغراضه ، واشتدت المنافسة بينهم وبين
غيرهم من الشعراء ، وأخذ جرير والفرزدق وغيرهما يقولون الرجز البدوي ، وتخصّص البعض
في الرجز الذي يصوّر الطبيعة البدوية بين القوم المتحضّرين ، ويخدم اللغة وينوع الأغراض

الشعرية فيتناول المدح والهجاء ، ولم يعد الرجز فنا شعبيا فحسب ، ووجدنا ذا الرمة يتصلب بالحضارة ويصوغ الصور البدوية في شعر ، يعجب أهل الحضرة المهتمين بالبادية ويخدم أصحاب اللغة . وظل الرجز فنا قائما في العصر العباسي ، وقد ساعد على ضياع كثير منه ارتجاله ، وقد كان هذا الارتجال سببا في تعدد أغراض الرجز ، ومنها : الهجاء في الجاهلية وصدر الإسلام ، والحداء وهو قديم ، و وصف مظاهر الطبيعة ، و وصف الحروب ، إلى آخر ما هنالك من موضوعات شعبية .

وكان الرجز مطواعا لحركة التجديد على مر العصور ، فكان منه المجزوء والمنهوك ، وكانت كثرة ترخيصاته الفنية من زحافات وعلل ، وكان سارع الاستجابة إلى دواعي التجديد حين اتسعت الحضارة الإسلامية في العصر الإسلامي ، ودخل الأسرى ، وكثر الغناء ، وانتشرت الموسيقى فظهرت المجزوعات في الشعر ، ووجدنا كثيرا من ذلك لدى أبي نواس ومسلم بن الوليد .

وقد حفلت دواوين القبائل - وقد وصلنا منها أشهرها ، وهو ديوان هذيل - بشعر الرجز ، وتضمنت مجموعات الشعر العربي ومختاراته فيضاً من هذا اللون من الشعر ، منذ جمع الفضل بن محمد الضبي - رأس علماء الكوفة في عصره ، ورأى هذا اللون الأدبي - ما عرف بالفضليات ، ورواه تلميذه أبو عبد الله بن محمد بن زهاد الأعرابي بشرح الأنباري ، ومنذ جمع الأصمعي ، وقدم أبو زيد القرشي جمهرة أشعار العرب ، وقدم أبو تمام حماسته ، وتصدى لشرحها الكثيرون ، وصنع صنعه هذا في الحماسة الصغرى أو الوحشيات ، وتابعه في ذلك كثيرون ، واختاروا مثله ، نذكر منهم البحتري ، والبصري ، والخالدين ، ويضاف إلى ذلك ما قدمه هبة الله بن الشجري في القرن السادس الهجري باسم : مختارات شعراء العرب ، وما عرف باسم منتهى الطلب ، وغير ذلك من مختارات الشعر ومجموعاته في قديم الأدب العربي وحديثه (٢٨٥) .

تجتمع في ذلك كله ذخيرة من أراجيز العرب ، ذلك الشعر الذي تغنى به الراجز الجاهلي ارتجالاً ، حين كان يخرج للحرب أو يتصدى للمبارزة ، أو ينطلق مع غناء ذاتي سهل ، في سليقة شعرية حملها العرب في العصور الإسلامية والأموي ، وظهرت في الفتوحات ، وإن سلكت مستوى فنا دون مستوى الجاهليين ، مما جعل كبار الشعراء يتأون عن هذا اللون إلى غيره من المقطعات والقصائد ، وقد عني به شعراء العصر الأموي ، وذهبوا به مذهب القصائد ،

واجه الشعر إلى الألفاظ الغريبة والتعبير المغرب ، حتى فتح بذلك باب الزيادة والإقحام في المعجم العربي بإدخال صيغ جديدة مخترة ، كما أشار إلى ذلك كثير من الباحثين ؛ ومن هنا تحولت الأراجيز من الآليات المعدودة المرتجلة في مناسبات عارضة ، إلى تناول لموضوعات جديدة ، كالمديح والوصف والهجاء ، وإلى إطالة وعناية وصناعة وجري وراء النادر والحوشي والغريب من الألفاظ ، ثم اتجهت إلى القصائد الوصفية الطويلة ، التي يعرض فيها الشعراء لما كان من خروجهم للصيد ، وإسراعهم إليه ، وإعدادهم أنفسهم له ، وضربهم في الأرض ، ومطاردهم الصيد .

ويذكر المؤرخون والنقاد أن أول من نحا به منحى القصيدة فأطاله ، هو الشاعر المخضرم : الأغلب بن عمرو بن عبيدة بن حارثة المعجلي ، وبعده نبغ شاعران ، أحدهما من قبيلته وهو أبو النجم الفضل بن قدامة المعجلي ، الذي أجاد نظم القصائد ، كما يذكر ابن قتيبة والمبرد . وقد اشتهرت له أرجوزة لامية عرفت بأمر الرجز ، وقد أشار إليها « بروكلمان » ، وذكر أنها بمجموعة مكتبة إسماعيل صالبا أفندي بإستانبول ، وصاحبها عبد العزيز اليميني في الطرائف الأدبية^(٢٨٦) ، وأنها نشرت أيضاً في مجلة المجمع العلمي العربي^(٢٨٧) .

أما الثاني الذي جاء بعد الأغلب فهو : العجاج بن عبد الله بن ربيعة ، وله ديوان مطبوع مشروح ، وله أرجوزة اشتهرت باسم الغراء ، وقيل في مدح عمر بن عبيد الله بن معمر ، وقد عاصره من الرجاز أبو المرقال الزيفان (عطاء بن أسيد السعدي التميمي) .

وكان ربيعة بعد العجاج التميمي قد نشأ بالبادية ثم بالبصرة ، ثم بدمشق ، وصحب الجيوش الفارسية ، وكان أشعر من أبيه وأغزر رجزاً ، وإن لم يمارسه إلا بعد أن تقدمت به السن وشعر بالحاجة ، وله ديوان مطبوع مشروح . وإذا كان الأصمعي ينسب إليه السرقة الأدبية ، وبعده مع غيره ساقاة الشعراء ، أي أولئك الأصلاء منهم ، فإنه لما مات : قال الخليل بن أحمد : « دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم .. » ، نظراً لما كان يتمتع به من ثراء لغوي وقدره فنية ، جعلت شعره موطن الاحتجاج اللغوي ، ومن أراجيزه قوله :

وَقَاتِمِ الْأَعْمَاقِ خَاوِيِ الْمَخْرَقِ مُشْتَبِهَ الْأَعْلَامِ لَمَاعِ الْخَفِ

وقد بلغ الرجز على يديه مستوى فنياً جيداً ، حتى صار عملاً قصصياً تعليمياً^(٢٨٨) في القرن الثاني الهجري ، في يد أصحاب المدرسة اللغوية ، أغرى الشعراء ، ونال احترام اللغويين ، حتى أطلق على الرجز جِمار الشعر ، ومطية الشعراء ؛ لصلاحيته وسهولته في نظم المعارف

والمعلومات في الفقه والنحو والمنطق ، ومنه « ألفية ابن مالك » .

وكان ابن روبة أيضاً - واسمه عقبة - رجازاً ، حتى نصل إلى ساقية الرجز ، أي آخرهم ، محمد بن ذؤيب الفقيمي العماني .

وقد حفلت كتب النحو بالرجز ، ومثالها كتاب سيبويه ، وكتب اللغة ومثالها كتابا يعقوب ابن السكيت : « إصلاح المنطق » ، و « تهذيب الألفاظ » ، على نحو يكثر فيه الاستشهاد والاحتجاج بأراجيز قد لا تنسب إلى قائل بعينه .

واعتبر النحاة الأراجيز ممثلة للغة بيتها ، ومثلة للهجات قبائل بعينها ، دائرة بين : الشلوذ ، أو مخالفة القياس ، أو الضرورة ، أو النثرة ، أو التزام لغة قوم أو قبيلة ، كلغة بني الحارث بن كعب ، أو لغة بني الهجيم ، أو لغة طيء ، أو لغة هذيل .

ومع هذا الإقبال من جانب النحاة واللغويين على الأراجيز ، كان هناك إقبال على أنواع البحور الأخرى ، وعلى سبيل المثال نجد نسبة الاستشهاد بالرجز في أوضاع المسالك إلى ألفية ابن مالك أقل من ١٥ ٪ ، وشيوع الرجز في مرجع كالأغاني تقترب من ٤ ٪ في النثر عشر جزءاً منه ، وفي دواوين الشعر نجد نسبة الرجز في ديواني جرير والمتنبي لا تزيد على ٢ ٪ ، أما ديوان الفرزدق ، وعدد أبياته تسعمائة وسبعة آلاف بيت ، فإن الرجز فيه لا يزيد على ستة وثلاثين بيتاً فحسب .

والملاحظ أن الاستشهاد بالرجز - غالباً - يتجه إلى مغايرة الأصل ومخالفته ، وفي علميه البارزين : العجاج ورؤية نجد سمات الشخصية الحادة ، القوية ، الجريئة ، فهذا رؤية يقول عنه صاحب الأغاني : (وقد أخذ عنه وجوه أهل اللغة ، وكانوا يقتدون به ، ويحتجون بشعره ، ويجعلونه إماماً) .

وها هو ذا العجاج أشعر الناس في نظر يونس ، وأرجوزة العجاج التي مطلعها :

قد جبرّ الدين الإله فجر

جعلها موقوفة القوافي ، ولو أطلقت كلها لكانت منصوبة ، وكانت ماثي بيت .

ومن ناحية أخرى نجد سمات البلاوة والخشونة فيهما مما يفتح آفاق البحث والتأمل النفسي عندهما ، فقد روي أن رؤية كان يصبر على أكل الفأر ويقسم أنه : « أنظف من دواجنكم ودجاجكم اللواتي يأكلن القنر ... إلخ . » كما روي أنه كان يصبر على تسمية دار الصيارفة

بالبصرة دار الظالمين ، وهذا ما يؤذن بالاعتداد بالسليقة البلوية التي لا تتلاءم مع ما طرأ على الحضر من أساليب التطور .

وهنا نجد مخالفة القياس ، إما ناتجة عن تغيير أحدثه الرواة خدمة للقاعدة النحوية ، وإما راجعة إلى ابتكار واختراع الرجز ، وبما يقوي الاحتمال الأول اختلاف رواية البيت في كتب النحو عنه في كتب اللغة ، فبيت روية : وقاتم الأعماق خاوي المخترق ، يروى شاهداً نحوها في الأشموني وكتب النحو هكذا : المخترقن ، في حين يروى في الأغاني مثلاً بلا نون ، وكذا في أراجيز العرب وغيرها ، على مدى خمسة ولحانين بيتاً ، هي جملة أبيات الأرجوزة . وإذا كانت مخالفة القياس شائعة ، ومثالها قول الرجز :

« لقلت : ليه لمن يدعوني »

بإضافة ليه إلى ضمير الغائب ، فإنه إلى جانبها يرد الاستشهاد بلا شلوذ ، أي بالتزام القاعدة ، مثل : فصيروا مثل حصف مأكول ، حيث نصبت صيروا مفعولين بلا شلوذ .

ومن ذلك كله أثرت حول الرجز - الذي سمي ديوان العرب - شبهات ، وروى أن الخليل لم يعبه شعراً ، ودعا أحد علماء اللغة المحققين إلى عدم نسبة الشواهد إلى أقوال العرب المألوفة وأشعارهم .

ولم يقتصر أمر الرجز على كتب النحو والفقه واللغة ، بل حفلت به كتب السيرة والتاريخ ، مثل : السيرة النبوية لمحمد بن إسحاق (تهذيب ابن هشام) ، وفيها رجز كثير لشعبة بن سعد بن ذبيان ، وللغوث بن مر .

أما في مجال الأدب فإن رحلة الرجز مع التاريخ خصبة و واسعة المدى ، نقف على أمهات الأمور فيها فنقول إن أوزان البحور مالت إلى ألوان من التجديد عبر العصور ، لسنا في مجال تفصيلها ، فقد راجت الأوزان القصيرة الخفيفة في شعر العصر العباسي مجارة لشيوخ فن الغناء ، وابتكر بعضها مسلم بن الوليد ، وبرز مسلم الخاسر ، من شعراء القرن الثاني الهجري ، مجدداً في الأوزان ، وقد مدح الهادي بقصيدة كل بيت فيها على وزن (مستفعلن) واحدة ، وهي التفيلة التي يقوم عليها بحر الرجز ، وقد علق على ذلك السيوطي بقوله : « وهو أول من عمله ، ولم نسمع لمن قبله شعراً على جزء جزء » ، ونقتطف هذا المثال مما قال :

موسى المطر

غيث بكر

كم اعتصر

وكم قدر

ثم انهمر

ألوى المرر

ثم غفر

عدل السير

وهي محاولة جديدة بأن يقف أمامها كل من يتصدى لدراسة محاولة الشعر الحديث التجديدية ، التي عمت اتجاهات الشعر العربي الآن فيما يشبه الثورة الجذرية .

ومن المجددين أيضاً - على ما يذكر « بروكلمان » - رزاق بن زلرد مولى طليحور بن منصور الجيمري خال المهدي ، وقد اشتهر بخروج الكثير من شعره عن العَرُوض حتى لقب بالعروضي .

وتذكر دائرة المعارف الإسلامية نشأة ضريين جديدين من الرجز ؛ دفعاً لملل الناس لكثرة ترديد أبيات رجزية ذات مصراع واحد أو بفعل مؤثرات خارجية ، فوجدت المزدوجات والمخمسات ، واستعمل الازدواج كثيرون منهم : أبو العتاهية في زُهدياته ، ومنها أرجوزته المسماة ذات الأمثال ، وكان رائد التخميس بشار بن برد ، ومن أعلامه أبو نواس الذي استعمله كما استعمل الرجز ذا المصراع الواحد والقافية الواحدة .

كذلك قام أبان اللاحقي بنظم كَليلة ودمنة رجزاً ، حتى رآه « يوهان فيك » مطابقاً للمثنوي الفارسي تمام المطابقة ^(٢٨٩) .

وتلك المحاولات - وغيرها كثير - عبر عصور الأدب المتعاقبة من التجديد والابتكار ، هي التي مهدت الطريق - فيما نظن - إلى حركة التجديد الشعري في الوزن ، المتمثلة في توافر الكثرة الكاثرة من الشعر العربي الحديث في تفعيله الرجز ؛ استجابةً لمبدأ الثورة العروضية في حركة الشعر الحديث ، المتمثل في التمسك بوحدة التفعيلة ، وتوفير هذه الوحدة دون الالتزام

بكمها ودون التقيد بتوافر هذا الكم الذي ورثناه عن العرب من خلال ما ضبطه وفصله ووضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٤ هـ) في صورة أجزاء تتكون منها البحور ، منها أربعة أصول هي : فاعولن ، ومفاعيلن ، ومفاعلتن ، وفاع لاتن ، وأربعة فروع هي ، فاعلن ، ومتفاعلن ، ومستفعلن ، ومفعولان ، على نحو ما هو واضح في الدوائر كما قدمنا .

ويرى البعض أن الأراجيز ذات سمة فنية شعبية - إن صح التعبير - وقد يرون أن الرجز أول ما جرى على لسان الشاعر الجاهلي لسهولة وزنه ، وعدم احتياجه إلى حركات الإعراب نظراً لسكون آخره . وسواء صح ما قاله الأقدمون من توهم هذه الأعارض ومنها الرجز ، أو ما قاله المحدثون بإرجاع ذلك إلى حذاء الإبل في الصحراء ، الأمر الذي جعل البكري^(٢٩٠) يشبه الرجز بالناقاة الرجزاء التي تتحرك وتسكن ، ثم تتحرك وتسكن ، وجرجي زيدان^(٢٩١) الذي يشبه توقيع الرجز بمشي الجمال الهوثنا . نقول سواء تابعتنا هذه التفسيرات أو شجبناها ، كما صنع الدكتور طه حسين ، مُرجعاً الأعارض إلى التأثير بالموسيقى التي هي ملازمة للشعر والغناء ، أو قلنا مع الدكتور إبراهيم أنيس^(٢٩٢) بسبق بحر الكامل لسائر البحور - فإن الرجز كان أقرب البحور إلى قلم الشاعر وأسرعها إليه وأكثرها وروداً به ، بما يتوافر له من سهولة الارتجال ، فهذا رُجْزٌ يرَجُل حين يرى عَجُوزاً قد كَبَتْ :

لَتَحَّ لِلْعَجُوزِ عَنْ طَرِيقِهَا إِذْ أَقْبَلَتْ رَاحَةً مِنْ سَوَاقِهَا

وقد جرى الرجز على لسان الرسول ﷺ دون قصد إليه - كما يقرر ابن بري - مثل قوله حين جرحته يده :

مَا أَنتَ إِلَّا أَصْبَعٌ دُمِيتَ وَفِي سَبِيلِ اللَّهِ مَا لَقِيتَ

وقوله :

أَنَا النَّبِيُّ لَا كَذِبُ أَمَا ابْنُ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ

ومما يؤكد صفة الشعبية - بما يعني انتشار هذا الشعر - اقتضارُ فحول الشعراء في القرون : الثاني ، والثالث ، والرابع ، بحفظ الآلاف منه ، وكان من الوصايا الشهيرة قولهم : رَوُوا أبناءكم الرجز فإنه يُهَرِّثُ أشداقهم .

ومن هذه الشعبية الاختلاف في نسبة الأراجيز لقائلها ، حيث عدَّ الشعراء مطية لهم وحماراً ، وقام هو بتمثيل لهجات العرب من كشكشة ، وعننة ، وعجمجة ، ولغات القبائل

مثل : طَيِّعٌ ، وَهَذِلٌ ، وَنِي الْغَيْرِ ، وَنِي الْهَيْجَمِ ، وَنِي الْحَارِثِ .

وفي أدبنا الحديث - كما قلنا - يدور الزمن دوره لنجد لهذا البحر سلطانه الأدبي ، ونجد لتفعيلته الغلبة في ديوان الشعر الحديث ، بل في الشعر الشعبي أيضاً ، وكان الرجز أحد البحور ذات التفعيلات الموحدة والمكررة بنصها كالكامل ، والرَّمْل مثلاً ، ومع هذا فإنه يفوق هذين البحرين دوراً على لسان الشعراء المحذنين ، وهذه التفعيلة : (مستعلن) قد تأخذ الصور التالية :

مستفعل ، مُتَفَعِّلٌ ، مستعلن ، متعلن (نادرك) ، فعولن (وهي غير مقبولة) ، وبأني البيت تاماً ، ومشطوراً ، ومجزوءاً ، ومنهوكاً .

والشعر في عصرنا يقبل على هذا البحر في كثير من مجاربه ، وكما اتخذه اللغويون في التقديم أداة طيعة لمرض لهجات القبائل ، واستعمال الضرورة اللغوية ، بل والشذوذ عن القاعدة - اتخذ شعراء العصر الحديث بأوسع صور ترخيصه صوره ، فوسعوا في العلل والزخافات فيه .

ومعجم الرجز أكثر مادةً من معجم الشعر ، إذ وسع الرجز على أنفسهم ، فأفسحوا للفرابة والغموض والشذوذ عن القاعدة النحوية على عكس الشعراء .

وقد ساعد على ذلك ما يمتاز به بحر الرجز من كثرة الزخافات به ، ولهذا استعمل - كما قلنا - في الشعر التعليمي في نظم العلوم والمنتون كالألفية كما أشرنا ، وكانت في النحو ، وكالرجبية في الميراث ، والشاطبية في القراءات ، ونظم كَلِيلَة وَدَمَّة لأبان بن عبد الحميد اللاهتي . وبعض تلك المؤلفات يلتزم التصريح باتخاذ رَوِيَّ القروض والضرب مثلما وجدنا في الألفية ، ومثل قول الشاعر :

إِنَّ الشَّبَابَ وَالْفِرَاحَ وَالْجِدَّةَ مَفْسَدَةٌ لِلْمَرْءِ أَيُّ مَفْسَدَةٍ

وبعضها يجيء مَوْحَدَ الرَوِيَّ والقافية .

و وجدنا في العصر الحديث أمير الشعراء أحمد شوقي يكتب من الرجز شعراً على لسان الحيوان ، ومنه قصيدة الدُّجَاجِ البلدي والديك الهندي ، وفيها يقول :

تَخطِر في بيتٍ لها ظريف	بيننا ضِعاف من دجاج الرهف
فقام في الباب مقامَ الضيف	إذ جاء هنديّ كبير العُرف
ولا أراها أبداً مَكروها	يقول : حيا الله ذي الوجوها
يومًا وأقضي بينكم بالعدل	أتيتكم أنشر فيكم فضلي
عليّ إلا الماء والآنعام	وكل ما عندكم حرّام
وفتحت للديك بابَ العُشّ	فعاود الدجاج داءَ الطُيش

وتقول نازك في قصيدة « يوتوبيا في الجبال » (٢٩٣) :

تفجّري يا عيون
 بالماء .. بالأشعة اللابئة
 تفجّري بالضوء .. بالألوان فوق القرية الشاحبة
 في ذلك الوادي المُفشّي بالدجى والسكون
 تفجّري باللحون
 فوق انبساط السُفح بين التلال
 في المنحنى حيث تموج الظلال
 تحت امتداد النصبون
 تفجّري بالجَمال
 وشّيدي يوتوبيا في الجبال
 يوتوبيا من شجرات القِصَم
 ومن شُهر المياه
 يوتوبيا من نَعم
 نابضة بالحياة
 تفجّري .. سيلِي على متَحَنرات الصبُور
 حيث يطير الفراش

في نشوة وارتماش
نفجري حيث تنام الطيور
في جنة من عطور
حيث يُغطي السّفح غابّ كثيف
صنّوريّ الحفيف ... إلخ

الكتابة العروضية والتقطيع

نفجري / يا عيون
٥//٥/ ٥//٥//
بلماء بل / أشعث / ذائبه
٥//٥/ ٥//٥// ٥//٥/٥/
نفجري / بضضوء بل / ألوانفو / قلقرنشد / شاحبه
٥//٥/٥/
٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//
فيذا لكل / وادلفش / شابدجا / وسسكون
٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/
نفجري / بللمون
٥٥//٥/ ٥//٥//
فوقنسا / طسسفحب / نتتلال
٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/
فلمنحنا / حيشمو / جفظلال
٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/
تختمندا / دلغصون
٥٥//٥/ ٥//٥/٥/

تفججري / بلجمال

٥٥//٥/ ٥//٥//

وشبيدي / يوتويا / فلجبال

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

يولويا / منشجرا / تلقمم

٥//٥/ ٥///٥/ ٥//٥/٥/

ومنخرپ / رلياه

٥٥//٥/ ٥//٥//

يولويا / مننم

٥//٥/ ٥//٥/٥/

ناهنن / بلحياه

٥٥//٥/ ٥//٥/

تفججري / ميلعلا / منحدرا / نصصخور

٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

حيثطپ / رلفراش

٥٥//٥/ ٥//٥/

فينشون / ورتعاش

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/

تفججري / حيثنا / مططبور

٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥//

فيجننتن / منمطور

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/

حيثط / طسففنا / ينكثيف

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/

الرجز ومجمع البحور :

والمقصود بمجمع البحور الجمع بين عدة بحور في القصيدة الواحدة بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد .

وظهر هذا اللون الموسيقي في بعض المسرحيات الشعرية ، وكان أمير الشعراء أحمد شوقي أحد رواد ذلك اللون في مسرحيته « قمبيز » .

وكثر هذا اللون في القصيدة الغنائية ، من ذلك قصيدة « الشراع » لخليل شبيب ، وقصيدة « ليلة أمس » للدكتور أحمد زكي أبو شادي ، وأشهر هذه القصائد قصيدة « الملك الجائر » ، وقد نشرها الشاعر إيليا أبو ماضي سنة ١٩٣٣ ، وقد سبقه إلى ذلك خليل مطران « نغمة الزهر » وقد نشرها سنة ١٩٠٥ .

ويلاحظ الباحث أن للرجز مكانة في القصائد التي تمددت بحورها ، فهذه قصيدة أبي ماضي السالفة الذكر تجد عدد أبياتها سبعة وسبعين بيتاً منها أربعة وعشرون من الرجز ، وكانت في المقاطع التي تناولت الوصف والحوار ، ومنها قوله (١٩١) :

فاحتدم السلطان أيّ احتدام	ولاح حب البطش في مقتلته
وصاح بالجلاد : هاتِ الحسام	فأسرع الجلاد يسعى إليه
فقال : دَحْرَجْ رأسَ هذا الفلام	فرأشه عِبَّةً على منكبيه
فأقتله ، وأطرح جسمه للكلاب	ولتذهب الرُّوخُ إلى النار
سَمْعًا وطَوْعًا سيدي .. وانتضى	عَضْبًا يَمُوجُ الموت في شفرته

الدوائر العروضية بين المنحى الخليلي وحركة الشعر الجديد

قامت أوزان الشعر العربي على نظرية فنية هي الدوائر العروضية الخمس التي وصفها أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، الذي وُلِدَ أواخر القرن الأول الهجري ، وتوفي سنة ١٧٥ هـ تقريباً .

وقال عنه ابن النديم صاحب « الفهرست » :

« كان غاية في استخراج مسائل النحو ، وتصحيح القياس . وهو أول من استخراج العروض ، وحسن به أشعار العرب ، وكان من الزهاد في الدنيا المنقطعين إلى العلم ، وكان شاعراً مقلداً ، وتوفي الخليل بالبصرة . » (٢٩٥)

وقال عنه النضر بن شميل :

« أقام الخليل في حُصْنٍ من أخصاص البصرة ، لا يقدر على فلس ، وأصحابه يكسبون بعلمه الأموال . »

وقد كان منشأ الخليل ومرباه وحياته بالبصرة ، وكان تلميذاً لأبي عمرو بن العلاء ، كما كان صديقاً لمواطنه ابن المقفع ، وقرأ ما ترجمه ، وبخاصة منطق أرسططاليس ، كما قرأ ما ترجمه غيره من علم الإيقاع الموسيقي عند اليونان ، وأتقن هذا العلم حتى اعتمد عليه إسحق الموصلي في وضع كتابه في النغم واللحن .

وكان عقله واسعاً حتى قال فيه ابن المقفع : إن عقله أكثر من علمه . وقد أتقن علم النغم والإيقاع ونظريات العلوم الرياضية في عصره ، وبخاصة نظريتا المادلات والتباديل والتوافيق ، واستغلها في وضع العروض ومعجم العين ، ولا نستبعد معرفته المباحث الصوتية عند الهنود ، وقد كانت متطورة لديهم .

ويذكرون لل خليل كتباً أخرى إلى كتابه معجم « العين » ، من هذه الكتب : العروض - كتاب الشواهد - كتاب النقط والشكل - كتاب الإيقاع ، وبذلك نراه عارفاً بالموسيقى إلى

جانب علمه اللغوي الواسع . ولما ابتكر العروض اتسعت حلقات العلم^(٢٩٦) التي يعقدها . وقد جلس إليه الأصمعي والنضر بن شميل ، وسيبويه ، وإبراهيم العروضي ، والنظام ، ويونس بن حبيب ، وأبو فيد مؤرج السدوس ، والأخفش . وكان أثره بيتاً في الكتاب لسيبويه بمنهجه الذي يميل إلى الحصر والقياس والتحليل و وضع القواعد ، كما بدا في معجم العين ، وفي علم العروض والقافية ، وكان يفسح صدره لسيبويه ، حتى قال ابن النطاح :

« كنت عند الخليل بن أحمد فأقبل سيبويه ، فقال الخليل : مرحباً بزار لا يُحمل ! ، فقال أبو عمرو المخزومي : ما سمعت الخليل يقولها إلا لسيبويه^(٢٩٧) . » ويجد القارئ عامة الحكاية في كتاب سيبويه عن الخليل ، وكلما قال « سألته » كان المقصود الخليل ، كما نص السيرافي ، وقد برز مع سيبويه من تلامذة الخليل إلى من ذكرنا ، علي بن نصر الجهضمي وغيره .

استخدم الخليل منهجه العلمي فضم كل مجموعة من الأوزان المتجانسة في دائرة تسمى باسم أولها أو باسم خاص بها . وكأنما أراد الخليل بن أحمد بهذا الصنيع أن يقف على ما تنتمي إليه أوزان الشعر العربي من نسب ، وأصول . وأن لكل دائرة من هذه الدوائر الخمس أصلاً نبعت منه جملة من الأوزان ، منها المستعمل على نحو ما ذكر الخليل من البحور الخمسة عشر ، ومنها المهمل الذي أهمله العرب ولم يروه صالحاً لشعرهم وذوقهم ؛ فلم يستعملوه .

وقد ذكر البيروني في كتابه « تحقيق ما للهند »^(٢٩٨) احتمال تأثر الخليل بن أحمد بموازين الهند في أشعارهم ؛ فبحث عن مثلها في الشعر العربي حين رأى ما استحدثه الشعراء من أوزان لم تسمع عن العرب^(٢٩٩) ، وهاله ما طرأ على الأوزان العربية من زيادة أو نقص نتيجة فساد الطبع ، ورأى - في أواخر القرن الثاني الهجري - آثار اختلاط العرب بالأعاجم ، وما طرأ على اللسان العربي من فساد وضعف في السليقة الشعرية ؛ فعقد العزم على إصلاح ما أفسده الدهر . واعتزل الناس وقضى الساعات المتصلة يوقع بأصابعه^(٣٠٠) ويحركها ، وكان على علم بالنظم - كما قدمنا - حتى أخرج علمي (العروض والقافية) كاملين تامين مضبوطين بقواعدهما وأصولهما ومصطلحاتهما ، وظل الأمر منسوباً إليه لا يتخلله من استدراكات الملاحقين إلا ما يندرج في المسائل الفرعية ، حتى استدراك الأخفش لبحر المتدارك لا محل له ، لأنه موجود في دائرة المتفق .

الشعر العربي وتفعيلاته وبحوره ، ويصنفها إلى طوائف ومجموعات وفق نظام دقيق ، ومع الفرز والإهمال والاستعمال وقف على المستعمل والمهمل من البحور ، أى ما استعملته العرب وما لم تستعمله ، ثم نظمها في دوائر . وقد أعانته عقليته الرياضية على الوقوف على الوشائج التي تجتمع بين بحر كل طائفة أو دائرة ، ذلك أن وزن البحر الطويل -- مثلاً -- وهو (فحولن ٥/٥// مفاعيلن ٥/٥/٥//) يتفق - في مواضع - مع وزن كل من المديد (فَاعِلَان ٥/٥//٥// مفاعيلن ٥/٥/٥//) والبسيط (مستفعلن ٥//٥/٥// فاعلن ٥//٥//) ، إذ يتألف كل منها من أسباب خفيفة ٥/ وأوتاد مجموعة ٥// ، فحاول الخليل أن يستخرج واحداً من الآخر ، فوصل إلى أنه لو رتب في دائرة المختلف أوتاد الطويل وأسبابه على حسب مجيعها في تفاعيله ، ثم إذا تجاوز الولد الأول في فعولن ٥/٥// ثم أخذ يوالي ربط الأسباب بالأوتاد حتى يصل إلى حيث ابتدأ - كان له بحر المديد حيث ينفك من عند لن ٥/ ، ثم إذا تجاوز مبدأ المديد ، وظل يوالي بين الأوتاد والأسباب كان له وزن مهمل ، ثم إذا بدأ بأول سبب يلي البدء السابق ، واستمر إلى حيث ابتدأ كان له بحر البسيط حيث ينفك من عند عيلن ٥/٥/ ... وهكذا حتى استقامت نظريته في خمس دوائر .

أما الفك فهو استخراج بحر من بحر في إحدى الدوائر العروضية ، بأن تأخذ أصل الدائرة ، فتترك ما في أوله من رند أو سبب ليكون بحراً ثانياً ، وهكذا ، حتى تصل في الدائرة من حيث بدأت فتصلح كل نقطة فيها أن تكون بداية ونهاية . أما الموضع الذي يبدأ منه أول البحر فهو المفك ، وجملة مفاك الدوائر اثنان وعشرون مفكاً ، منها ستة مهجلة ، والباقي مستعمل . ويمكن في متابعة ما ترمز إليه التفاعيل من رموز الحركة والسكون تتبّع بحور لكل دائرة في الأشكال المعروفة للدوائر .

ويمكن لمن يشاء أن يسوق أمثلة لبعض البحور بما عُني واشتهر على ألسنة المطربين والمطربات ، فهو أكثر شيوعاً ، وأقرب إلى الأذان والقلوب .

وحين ظهرت حركة الشعر الجديد (شعر التفعيلة) لم تستطع أن تُفكّل من فلك الدوائر التي وضعها الخليل بن أحمد ، ولن تستعرض هنا تفاصيل محاولات التجديد لدى القدماء في العصر العباسي ، وفي الأندلس ، أو جهود العرب والمستشرقين المعاصرين ، ومناهجهم في التجديد ، وما وجه المنهج الخليلي من نقد .

والحق أن هذه الجهود عادت - في النهاية - لتؤكد سلامة نظرية الخليل بن أحمد في

الدوائر العروضية ، وإن احتاج الأمر ، في النهاية ، إلى الدعوة إلى إلغاء بعض التفاعيل التي يوجد لها شبيهة مثل مستفع لن ، وفاع لائن ، وإلى حذف التفاعيل المقدرة كصفيلة فاعلن في المديد ، والدعوة إلى أن تضرب صفحاً عن المصطلحات الواردة في المقاطع ، وعن مصطلحات الزخافات والعلل ، والدعوة إلى نظام المقاطع ومراعاة النبر ، ولا بأس - إذن - من استعانة علم العروض بالموسيقى ، وبعلم الأصوات ، ولا بأس من محاولات التجديد لدى المستشرقين من مثل : إيهاللد Ewald الذي اعتمد على العروض الإغريقي ، وجوبار الذي اعتمد على الموسيقى في كتابه « نظرية جديدة في العروض العربي » ، وهارتمان الذي اعتمد على الأسس السابقة أيضاً ، ورايت Wright في كتابه A Grammar of the Arabic Language .

وسواء قُدر لصوت من هذه الأصوات قدرٌ من النجاح كبير أو ضئيل ، فإن جهود الباحثين العرب المحدثين قد تنامت - أيضاً - في هذا المضمار ، وكلها تمس الدوائر العروضية في بنائها الموسيقي العروضي ، وقدم اللغوي الدكتور إبراهيم أنيس كتابه « الأصوات اللغوية » ، وبسط الحديث في كتابه « موسيقى الشعر »^(٣٠٣) حول المقاطع القصيرة والمتوسطة والطويلة ، كما تناول الدكتور محمد مندور « الشعر العربي »^(٣٠٤) في محاضرة ، ثم في كتابه « في الميزان الجديد »^(٣٠٥) ، وقدمت نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » ، والدكتور عبد الرحمن السيد « العروض والقافية دراسة نقدية » ، ومصطفى جمال الدين « الإيقاع في الشعر العربي » حيث بحث الإيقاع وصلته بالوزن الشعري ، وخصائص الأصوات الساكنة واللينية ، واختلاف المقاطع طولاً وقصرًا ونبرًا وعدم نبر ، أي أنه يقيم دراسة على أساس من علم الموسيقى ، وعلم الأصوات ، وعلى أساس نقل العروض من علم معياري إلى علم وصفي ، وقدم الشيخ جلال الحنفي كتابه « العروض تهذيب وإعادة تدوينه » ، ومحمد حسن عواد « الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية » ، والدكتور عبد الهادي الفضلي في كتابه « في علم العروض - نقد وإصلاح » متابعين جهود السابقين ، وقدم الدكتور محمد التويهي « الشعر المتجدد » ، والدكتور علي عشري زايد في بحوثه حول الشعر الجديد .

نقول - استيعاباً لهذه الجهود وغيرها - أفادت حركة الشعر الجديد من الآثار التراثية والمعاصرة على حدٍّ سواء . فما موقف هذه الحركة من الدوائر العروضية كما وضعها الخليل ابن أحمد في أواخر القرن الثاني الهجري ؟

اكتشفت حركة الشعر الجديد من الدوائر الخمس بالدوائر البساط ، على ما يسميها

صاحب المعيار ، وهي التي نسميها الصافية ، وهي :

دائرة المجتلب (الهزج والرجز والرمل) ، ودائرة المتفق (المتقارب والمتدارك) ، ودائرة المؤلف (الوافر والكامل) فقط ، وأهملت المهمل وهو (المتوفر) .

وبذلك أصبح رصد حركة الشعر الجديد من التفاعيل : الهزج (مفاعيلن) ، والرمل (فاعلاتن) ، والرجز (مستفعلن) ، والمتقارب (فعولن) ، والكامل (متفاعلن) ، والوافر (مفاعلتن) ، والمتدارك (فاعلن) .

وإذا نظرنا إلى البحور حسب رمزها في التفاعيل وجدناها كما يلي :

فعولن : الطويل والمتقارب

مفاعلتن : الوافر

فاعلاتن : المديد والخفيف والرمل

مستفعلن : المنسرح ، والبسيط ، والسريع ، والمجتث ، والرجز

متفاعلن : الكامل

مفاعيلن : المضارع والهزج

مفعولات : المقتضب

فاعلن : المتدارك

وقد قلنا إن الشعر الجديد يستخدم ثلاث دوائر كلها بسائط أو صافية ، ولا يستخدم الدوائر المركبة ؛ أي المختلطة أو الممتزجة تلك التي تتنوع تفعيلاتها مثل دائرتي :

المختلف (الطويل ، والمديد ، والبسيط) .

والمشتبه (السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث) ، وبحور هذه الدوائر أقل البحور استعمالاً ، وأكثرها في الاستعمال الخفيف .

وقد حفلت الدائرتان المركبتان بالبحور المهمة أو المولدة أو المحذنة ، في حين قل وجودها في الدوائر الأخرى البسيطة أو الصافية .

ونجد أنه لا يوجد إلا بحر واحد مهمل فقط في الدوائر الثلاث البساط ، يسمى المتوفر ، وهو في دائرة المؤتلف ، وبذلك من الكامل .

أما الدائرتان الأخريان من هذه الدوائر البساط فلا يوجد فيها بحر مهمل ، وبذلك يمكن القول إن حركة الشعر الجديد اتفقت مع طبيعة الشعر العربي الأصل ، إذ عمدت إلى الدوائر التي كثر فيها الاستعمال وشاع ، ولم تستعمل الدائرتين اللتين حفلتا بالبحور المهملة من مثل دائرة المختلف التي حوت من المهمل : المستطيل أو الوسيط وهو مقلوب الطويل ، والممدد وهو مقلوب المديد ، ودائرة المشتبه التي حوت مقلوب المجتث وهو المتعد ، ومقلوب المضارع وهو المنسرد ، ومقلوب المضارع في صورة أخرى وهو المطرد ، أي أنه في جملة ما نسمع من بحور مهملة منها المتوفر أو المعتمد ، والفريد ، والعميد ، نجد أن الدوائر الثلاث حوت واحداً فقط .

وبعض ما ذكرنا من التفاعيل المستخدمة في الشعر الجديد نجده مزاجاً لتفعيلة أخرى في الدوائر المركبة ، فهو أصل في الدوائر البسيطة ثانوي في المركبة ، مثل :

فعلن من المتقارب وتركب مع مفاعيلن في الطويل .

ومفاعيلن من الهزج وتركب مع المضارع .

وفاعلن من المتدارك وتركب مع البسيط . .

ومستعلن من الرجز وتركب مع كل من البسيط ، والسريع ، والمنسرح ، والمقتضب .
وفاعلن من الرمل وتركب مع المديد والخفيف .

ونتصور أن الدوائر الثلاث الصافية أصل في الشعر من الدائرتين الأخريين لأمر منها :

أولاً : أن تفعيلات الدائرتين المركبتين مأخوذة - في جملتها - من الدوائر السابقة .

ثانياً : أن بعض بحور الدائرتين المركبتين فيها نظر - كما يقولون - فالمضارع أنكر الأخفش أن يكون وزناً من كلام العرب ، وقال الزجاج إنه ورد قليلاً حتى إنه لا توجد منه قصيدة لعربي ، وإنما يروى منه البيت والبيتان ، ولم يستشهد به إلا الخليل .

وما قاله الأخفش والزجاج في المضارع قالاه في المقتضب ، وقال أبو العلاء عن البحرين إنهما ليسا من أصل الشعر القديم . مع أن الخليل سجلهما (٣٠٦) .

أما المجتث فقد قيل إن مخترعه الوليد بن يزيد (٣٠٧) ، كما أن المضارع والمقتضب

والمجثث لا يستعمل كل منها إلا مجزوءاً أي لا تستعمل تامة ، ويكاد يجمع الباحثون المحدثون على إنكار تفعيلة بحر المضارع فاع لاتن ، وتفعيلة المجثث مستفح لن . أما المنسرح فقد لاحظ فيه حازم القرطاجني اضطراباً وتقللاً^(٣٠٨) ، ولاحظ الدكتور إبراهيم أليس عليه اضطراباً وفقدان الانسجام^(٣٠٩) .

من هنا نصل إلى أن اتجاه الشعر الجديد إلى الدوائر الثلاث : المختلف ، والمجثث ، والمتفق هو - في ذاته - مجارة للطبع العربي الأصيل ، ولا يعد خروجاً على الشعر العربي إلا في الكم فحسب ، أما قضية الكم ، فإذا كانت البحور ما بين مثمثة التفاعيل ومسدستها ، وعندما يحدث أن يكون مجزوءاً أو مشطوراً أو منهوكاً تصبح عدد تفعيلات البيت ستة أو أربعة أو ثلاثة أو اثنتين تبعاً لذلك ، وهكذا نجد تفعيلات الشعر الجديد قد تكون في صورة من الصور المتعددة السابقة ، كما قد تكون تفعيلة واحدة ، ولقد قال العروضيون إن البيت التام ما استوفى أجزائه فلا ينقص في أحرف عروضه وضربه ، والوافي ما حدث فيه هذا النقص ، والمجزوء ما حذف آخر جزء من كلا شرطيه ، وهو واجب في خمسة هي :

المديد ، والهزج ، والمقتضب ، والمجثث . وممتنع في الطويل ، والسريع ، والمنسرح .

أما المشطور فما حذف نصفه ، ويدخل جوازاً في الرجز والسريع . أما المنهوك فهو ما حذف لثاء ، ويدخل جوازاً في بحرین : الرجز والمنسرح . وهذا باب من أبواب الشعر الجديد ، إذ قد تعدد صور تفاعيله ، لتستوعب - في كمها - هذه الصور جميعها ، وبذلك يكون الاختلاف - من ناحية الوزن - أمراً يدعون إلى أن نفسح المجال للتجربة الشعرية الجديدة .

ويمكن أن نجد في الدراسات الإحصائية ما يعين على تحقيق هذه النتائج العلمية ، وقد قمنا بمثل هذا النوع من الدراسة الإحصائية في شعر كل من عبده بدوي ، ومحمد إبراهيم أبو سنة في كتابنا « ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث »^(٣١٠) ، ونجد فيما فصلنا القول فيه عن كل منهما ما يبين أن بحور الدوائر الصافية هي أكثر البحور شيوعاً في الشعر الجديد .

ومن قبل قدم الدكتور رجاء عيد دراسة إحصائية عن بحور الشعر في بعض دواوين الشعر الحديث في كتابه « الشعر والنغم .. دراسة في موسيقى الشعر »^(٣١١) ورصد طائفة من البحور في دواوين :

« أحلام الفارس القديم » لصباح عبد الصبور ، و « تأملات في زمن جريح » للشاعر

نفسه ، و « أزهار وأساطير » ، و « شناسيل ابنة الجلبي » للسيّاب ، و « الموت في الحياة » ، وقصائد عبد الوهاب البيّاتي .

وعنده نجد بحر الرجز يتراوح بين النسب التالية :

٢٨٠ ، و ٢٣٦ ، و ١٢ ، و ١٤ ، و ٧٦ ، و ٦٠ ، و ٢٥

والتدراك بين النسب التالية :

١٨ ، و ٥٠ ، و ٦

ويمكن لمن يمضي مع هذه التجربة لدى الدكتور رجاء عيد وغيره ممن يوسعون إطار هذه العملية الإحصائية - أن يقف عند نتائج تؤكد شيوع بحور الدوائر الصافية في الشعر الجديد أكثر من غيرها ، لأننا سنلتقي بالبحرين السابقين ، وبالكامل والمتقارب ، والوافر ، والرمل ، حتى كان ديوان « الموت في الحياة » للبيّاتي رجزاً كله ما عدا بعض المقاطع في القصيدة الأخيرة . وقل استعمال السريع والخفيف والبسيط .

وربما كان هذا أجدى - في نظرنا - من محاولة الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها »^(٣١٢) حيث رأى التناصب بين أوزان الشعر أو بحوره ومعانيه . وإذا درسنا تراثنا وجدنا أكثر من أربعة أخماس ما أحصيه من الشعر من : الطويل والكامل والوافر والبسيط ، و وجدنا القلما يعزفون عن المضارع والمقتضب والمجتث والتدراك .

كما كان ممن عُنوا بالإحصاء في مجال الأوزان من المستشرقين ؛ مرايتاج وجاكوب^(٣١٣) ، ومن العرب الدكتور إبراهيم أنيس في « موسيقى الشعر »^(٣١٤) .

وهكذا نجد أن جهود الإحصاء تفيد في تأكيد تنبه حركة الشعر الجديد إلى المستعمل من دوائر الخليل في معظم ما أنتجت من أشعار ، ولا يخرج عن ذلك إلا النادر القليل .

كما أننا نجد في البحور الشائعة لدى شعراء الشعر الجديد ما يؤكد ما ذهبنا إليه ، ويتفق معه دعاء المذهب الوصفي ممن نقدوا المنهج الإحصائي الاستقرائي لدى الخليل ، فهم يرون أن الخليل عاش في عصر الفيلسوف الكندي ، وكان تلميذاً له كما نص الأصفهاني في « التنبيه على حدوث التصحيف » ، كما يتفق معه مناداة الكثيرين بالاهتمام بالتفعيلة^(٣١٥) وحدة

أساسية في بناء بيت الشعر ، كما يستخدم الصرفيون صيغة (ف ع ل) مع حروف الزيادة (سألتونيها) مع إسقاط الهمزة والهاء واللام لتصبح (لمعت سيوفنا) ، وبذلك لا يرضون بالتفعيلات الفرضية : مستفح لن ، وفاع لائن ، ولا يرضون بالتفعيلات المقدرة مثل فاعلن الثانية في بحر المديد ، بل يمزفون عن مصطلحات الأوتاد والأسباب والفواصل والزحافات والعلل .

وإذا ما انتقلنا إلى جانب تطبيقي رأينا مصداق ذلك كله ، ها هو ديوان « قصائد مختارة »^(٣١٦) لغازي القصصبي بين أيدينا ، وسنلجأ إلى الإحصاء دون أن ندع لميلنا الذاتي من دخل فيما نصل إليه من نتائج هي خاضعة -- في صميمها -- لهذا الإحصاء .

عدد قصائد

الديوان	منها في شعر التفعيلة	بحر الرجز	بحر الرمل	بحر المتقارب	بحر الوافر	بحر الكامل
٢٩	١٢	٣	٣	٣	٢	١
	أي بنسبة	٢٥٪ في كل و ٥٠٪ للرجز والرمل من شعر التفعيلة و ٢٥٪ لهما معاً				

وهنا نجد أن بحري الرجز والرمل من دائرة (المجتلب) ويسبقهما في الدائرة بحر الهزج الذي لم يستعمله الشاعر في شعر التفعيلة في ديوانه هذا ، وإن استعمل بحر الوافر وهو والكامل من دائرة (المؤتلف) . ومن المعروف أنه إذا سكن الخامس من تفعيلة الوافر (مفاعلتن) بتحريك اللام ، وصارت ٥/٥/٥/ ساكنة (مفاعلتن) ٥///٥/// اشتبهت بتفعيلة الهزج .

أي أننا أمام شاعر حقل شعره بقدر كبير من دائرة المجتلب في بحرین من بحورها الثلاثة بنسبة ٥٠٪ . يقول من بحر الرجز في قصيدة « القمر وملیكة القمر » وتفعيلته : مستفعلن :

مَنْطَرَحْ أَنَا هُنَا

فِي حَضْرَةِ الْهَزِيمَةِ

أَرَأَيْتَ الْعَنَاكِبَ الدُّعِيمَةَ

تَسْجُ فوق أضلعي خيوطها

أُرَاقِبُ الصَّبَاحَ والمساء

يُتَابَعَانِ الرحلة العقيمة

ويقول من بحر الرمل^(٢١٧) في قصيدة « حَزِينَانِ الأليم » وتفعيلته فاعلاتن :

ولعني يا حَزِينَانِ الأليم

لمرورِ القَصَل - جدلان - على الجُرْح القديم

لِضَحَائِنَا من الأحياءِ والأمواتِ للنكسة للعرض الغيبي المُسْتَبَاح

للإِذَاعَاتِ التي تنقلنا كُلَّ مَسَاءٍ وصَبَاح

لِلشَّعَارَاتِ التي تَنْبَحُ بالمجد العظيم

للأكاذيبِ الصَّغِيرَةِ

وَالزُّعَامَاتِ الكبيرة

ولشعبٍ في فلسطين يحارب التيه كالطفل اليتيم

ثم أخذ من دائرة (المتفق) بحر المتقارب^(٢١٨) بنسبة ٢٥٪ ، يقول في قصيدة « حبك »

وتفعيلته : فعولن :

أسائل : فيمَ أحبك ؟! يقفز ألف جواب

فهذا يقول لأنكِ أحلى النساء

وهذا يقول لأنكِ وَكُري حين تجن العواصف

هذا يقول لأنكِ صوتِ ضميري المُهْدَد بالصمت

هذا يقول لأنكِ تدرين أنني طفل جريح

ثم أخذ من دائرة (المؤتلف) بحريتها المستعملين : الوافر وتفعيلته مفاعلاتن ، والكامل وتفعيلته متفاعلاتن ، بنسبة ٢٥٪ فيهما ، ومن المدهش أنه أهمل من هذه الدائرة ما أهمله العرب ولم يستعملوه .

يقول من بحر الوافر^(٢١٩) في ختام قصيدة « يا صحراء » :

وعدت إليك يا صحراء ألقي جنبه التسيار
أغازل ليلك المنسوج من أسرارهِ
والشق في صبا تنجد
طوبى عرار
وأحيا فيك للأشعار والأقمار

ويقول من بحر الكامل (٣٦٠) في قصيدته الوحيدة في الديوان « الهنود الحمر » :

كانوا يُحِبُّونَ الطُّبُولَ
وَيُزَمِّجُونَ عَلَى الخُمُولِ
حَتَّى إِذَا جَاءَ المسَاءُ تَحَلَّقُوا
حَوْلَ الزُّعِيمِ يُدَسِّخُونَ
وَيُثَرِّثُونَ
وَيَهْدِدُونَ الأَبْيَضَ المَلْعُونِ بِالمَوْتِ الزُّوَامِ
والليلُ يَزَارُ بالطُّبُولِ

وهكذا نجد البحور التي اختارها الشاعر - بلا وعي - في شعره الجديد ، كلها من الدوائر البسائط أو الصافية كما قلنا من قبل (دوائر : المجتلب ، والمتفق ، والمؤتلف) ، كما أن معظمها من دائرة المجتلب .

في موسيقى الشعر المعاصر محاولات بين التيسير والتكرير

يمكن القول إن المحاولات التي تمت إثر محاولة الخليل بن أحمد تتردد بين سمتين متناقضتين هما : التيسير والتكرير ، أو الابتكار والاجترار ، وربما قاربت بعض الدراسات بين العروض والدراسات اللغوية الحديثة ، فأدى ذلك إلى اصطناع كثير من الباحثين مناهج تيسيرية ، وفي ذلك كله أمكن لنا أن نقف على جهود تأسيسية أسهمت في فتح باب تيسير هذا العلم ، وإن كان هذا الإسهام قليلاً يرد الكثير منه إلى التكرار أو المبالغة ، كما سنرى .

وتتوقع في حاضر الدراسات العربية ومستقبلها أن يفيد الدارسون من علوم وفنون شتى ، منها :

الموسيقى ، وعلم اللغة الحديث وبخاصة الأصوات ، والحاسب الآلي (الكمبيوتر) ، والإخراج السينمائي ، والإعداد السينمائي (السيناريو) والحوار .

وربما كان تبسيط نظام الدوائر الخمس ، وإعداده سينماليا وتليفزيونيا باستخدام وسائل التعليم ، و (تكنولوجيا) التعليم في الأقسام المتطورة منه بجامعةاتنا - ربما كان هذا مفيداً باستخدام الألوان والرسوم لتمييز استخراج بحر من آخر (الفك) ، وهكذا .

قلنا إن هناك محاولات حديثة ^(٣١١) بذلت في سبيل التيسير والتطوير ، نذكر منها : ما كتبه ^(٣١٢) سليمان البستاني في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس ، وما ظهر سنة ١٩٤٣ إذ قدم محمد مندور بحثه « الشعر العربي : غناؤه ، إنشأؤه ، وزنه » ^(٣١٣) ، رأى فيه أن جهد الخليل فيما قدم من نتائج في العروض العربي لا يصح بنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية ، ولا بتفنا على سر حصرها على ذلك النحو . ونسأل :

« ما هي العناصر التي تكون الوزن ، وهل يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى ، فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة ؟ » ^(٣١٤) .

ويأخذ على العروض تجاهله نظام المقاطع نظراً لعدم معرفة العرب نظام الشعر اليوناني ،

ويشير إلى دراسات المستشرقين حول المقاطع . وهو رأي يقوم على إلزام ببحور الشعر في غير اللغة العربية كما هو في اللغة العربية ، كما أن بحثه هذا - وهو في وقت متقدم نسبياً - كان عاماً ، ولا ينصرف - بالدرجة الأولى - إلى وضع منهج مقترح أو تقديم نقد علمي مؤصل لنظرية الخليل بن أحمد (١٠٠ هـ - ١٧٥ هـ) في الدوائر العروضية ومدى تطبيقها على الشعر العربي المعاصر ، في محاولة لتعبيد الطريق أمام شعرائنا المحدثين .

وفي سنة ١٩٤٨ رأى إبراهيم أنيس^(٣٢٥) تقديم منهج لتيسير الأوزان ، كما قدم مشروعاً لذلك مرتبطاً باهتمامه الرائد في علم اللغة الحديث ، مستعيناً بنتائج هذا العلم وبخبرته بالشعر العربي وأصواته ومقاطعها ومواضع النبر فيه ، ومستعيناً بالتحليل والإحصاء .

وقد عاب على علم العروض التقليدي إسراره في المصطلحات إسراراً منفراً في مباحث من جميل هو الشعر ، ناقداً الأساس الصوتي للتفاعيل ، مفضلاً نظام المقطع ، وهو وحدة صوتية تشترك في جميع اللغات ، ويعرض له علم الأصوات phonetics ، ذاهباً إلى أن التفاعيل وضعت على غير أساس علمي^(٣٢٦) .

وقد قدم إحصائيات للبحور^(٣٢٧) ، وقدم منهجاً لتيسير الأوزان^(٣٢٨) ، ومشروعاً^(٣٢٩) ، ونسبة شيوخ البحور^(٣٣٠) ، ثم ذهب إلى اختصار عدد البحور في نظرية يشرحها ، تقتضي إلغاء كل من : المضارع والمقتضب والمتنارك ، وتداخل بعض البحور المتشابهة مثل الكامل والرجز^(٣٣١) ، وتفق معه في هذا مستأنسين بواقع الاستخدام الشعري للأوزان وتشابه هذه البحور مع غيرها .

وربما رأى بعضهم أن أنيساً لم يقدم جليداً في هذا المضمار ، وأنه - كغيره - مضى في أثر المستشرقين . ولكننا نرى أن هذا العالم اللغوي قد مزج بين علم اللغة والعروض ، وفتح الباب أمام خطوة مهمة في التيسير متصلة بواقع الشعر العربي المعاصر ، وما يعانيه الشعراء وبخاصة من هم على أول الطريق .

وفي سنة ١٩٥٥ قدم عبد الله الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها »^(٣٣٢) ، ونقد إعمال العرب لأوزان عديدة ، وتشدهم في الرفض ، وإن رأى أن الزمن ليس زمن تجديد في الأوزان . ولم يُعَنِّ بقضية تطوير الدرس العروضي عناية ملحوظة ، وما نرى في بحثه إسهاماً حقيقياً في قضية التيسير .

وفي سنة ١٩٥٧ قدم بدر الديب ديوان « الناس في بلادي » لصالح عبد الصبور ، مناقشاً

تطور الأشكال الشعرية وضرورة استجابتها لتطور الحياة .

وفي سنة ١٩٥٩ قدم عبد الكريم الدجيلي من العراق « البند في الأدب العربي » تاريخه وأصوله . وفي سنة ١٩٦٠ كتب نقولا يوسف مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري ، مشيراً إلى دور شكري في تطوير الأوزان والقوافي .

وهي محاولات عامة عابرة لا تتقدم خطوة في مجال التيسير الحق .

وفي سنة ١٩٦٢ أصدرت نازك الملائكة كتابها « قضايا الشعر المعاصر »^(٣٣٣) بدافع الوصول إلى قواعد الشعر الحر (الجديد) باعتباره حركة ، وباعتباره العروضي ، وباعتبار أثره^(٣٣٤) ، وجل اهتمامها منصب على الشعر الجديد ، لا إلى العروض العربي بوجه عام ، ولهذا تعد مُشرعة في مجال الشعر الجديد ، وموصلة له .

وقد أحدث هذا الكتاب صدى بعيداً في حياتنا الأدبية عقب صدوره ، وناقش آراءها كثير من الباحثين^(٣٣٥) ولعل هذا الكتاب أعلى الأصوات الصادرة في هذا المجال في العالم العربي بروح التأصيل فيه من ناحية ، وبما أثاره من قضايا من ناحية ثانية .

وفي سنة ١٩٦٤ قدم محمد النويهجي كتابه « قضية الشعر الجديد » مطبقاً فكرتين نادى بهما « إليوت » ، أولاًهما : عدم إبتعاد موسيقى الشعر عن لغة الحياة اليومية ، ولثانيهما : ضرورة تخطيم الأشكال وإعادة صُنْعِها من جديد ، مؤمناً - كنازك الملائكة - بتطور الأشكال الشعرية ، وهو يرى أن النبر قاعدة شعر المستقبل .

وفي سنة ١٩٦٦ قدم الدكتور عز الدين إسماعيل كتابه « الشعر المعاصر - قضاياها وظواهره النفسية والمنعوية » مناقشاً كثيراً مما يتصل بالشعر الجديد وقضاياها .

وبما اتصل بالشعر الجديد كتاب : عز الدين الأمين ، وسعد دعبس ، وفيهما نرى الاهتمام بالشعر الجديد كما كان الحال عند نازك ، والنويهجي ، وإسماعيل .

وفي سنة ١٩٦٨ رأى شكري عياد^(٣٣٦) أن نعيد النظر في علم العروض لندرسه على أساس من علمي الموسيقى والأصوات ، لننتقل بالدرس العروضي من « المعيارية » إلى الوصفية ، بدراسة خصائص الأصوات والمقاطع وطبيعة النبر في لغتنا ، والإيقاع وصلته بالوزن الشعري وفق الأساس الموسيقي مع ما بينهما من فروق إيقاعية .

والنتيجة الطبيعية لنظريته تلك أن يوجد مدخلان لدراسة العَروض هما : المدخل اللغوي والمدخل للموسيقى .

في المدخل الأول نرى العَروض شكلا لغويا يعتمد على خصائص الأصوات بالمقاطع اللغوية ، مؤيدا الاتجاهات السابقة لدى المستشرقين ، وهي الاهتمام بالمقاطع . وهو ينفي نظرية الاعتماد على النبر في عَروضنا لأن لغتنا كمية لا نبرية ، وإن لم يخل من النبر - كما يقرر - إذ تتأثر موسيقى الشعر العربي بالتنظيم أو تغير درجات الصوت .

أما المدخل الثاني ، فهو المدخل للموسيقى حيث صلة الإيقاع بالوزن الشعري ، مع الاسترشاد بالموازين الموسيقية . والصلة بين الإيقاع والوزن صلة عموم وخصوص ، فالوزن الشعري أخص من الإيقاع الشعري ، والوزن قسم من الإيقاع ، أي أن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه .

يقوم الإيقاع الشعري على دعامتين من الكم والنبر ويخضع لخصائص لفته ، ويرجع الأوزان إلى اختلاف النسب العددية للأصوات ، واختلاف مواضع النبر .

ويرى شكري عباد استعمال تفاعيل الخليل وإن لم يكن عن الإيقاع ، كما يرى أنه لكي نقض الزحافات والعلل المستقرأة من الشعر العربي - علينا أن نقوم باستقراء مائل . لذا يرى أنه في إطار قواعد العَروض الخليلي يمكن أن نهتم بالإيقاع لتقديم قوانين كلية لموسيقى الشعر العربي .

وهكذا نرى في هذا البحث وفي غيره من البحوث السابقة ، أن محاولة التجديد أو التيسير نابعة من نظرية الخليل ، ولا يتأتى لها أن تقوم على أنقاضها كما يتراءى لبعض الدراسات المتعجلة ، إذ قام في هذه النظرية بناء علمي لنظرية عروضية مكتملة قل أن تتحقق - بهذا النظام الدقيق - في لغة من اللغات .

وفي سنة ١٩٧١ قدم التونسي نور الدين صمود^(٣٣) كتابه « العروض المختصر » بعد كتابه السابق « تبسيط العَروض » متجهاً إلى فكرة المقطع القصير والطويل والاعتماد على الرموز لا الكتابة العروضية ، حتى ليكتب التتوين تنويناً لا حرفاً ونوناً ، والتضعيف نضعيفاً لا حرفين . ويرى صمود في وجود فاصلة كبرى افتراضاً لا طائل تحته . كما يرى تحويل التفعيلة التي يحدث بها زحاف إلى شبيهتها المستعملة ، مثل (مستفعلن) بحذف السين التي

تحول إلى (مفاعلهن) ، ويحذف الفاء تحول إلى (مفتعلن) .. إلخ .

ولا جديد في هذا الكتاب ، إذ يمضي فيما مضى فيه سابقوه ، سواء فيما نقبله أو ما لا نقبله ، وقد يضاف إلى جهده هذا جهده في بحثه « القافية : أ هي وسيلة تجميل أم وسيلة تكبيل ؟ » (٣٣٨) .

وفي سنة ١٩٧١ أيضاً قدم محمد طارق الكاتب (٣٣٩) كتابه « موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية » واضعاً جداول موازين الشعر العربي وبحوره ، بتحويل التفاعيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ، تحقيقاً لتيسير معرفة وزن البيت وبحره ونوعه ، بتحويل الحروف المتحركة والساکنة إلى أرقام ثنائية .

ورأى ارتباط موازين الشعر العربي بالرياضيات نظراً لقيامه على التفعيلات بتوالي المتحرك والساکن ، في حين يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن عن طريقها تمثيل أي عدد بالرقمين (صفر) ، و (واحد) ، فتمثل الحرف المتحرك بالصفر والساکن بالواحد .

كما يستعين بالحاسب الآلي باستخدام الجداول المحسوبة على أرقام تدل على الموازين ، مما يفتح المجال أمام الحاسبات (الإلكترونية) لتدقيق الوزن وفق جداول .

وعيب هذا الاتجاه - فيما نرى - التحول بهذا العلم الذي وضع لخدمة أجمل الفنون القولية إلى أرقام ورموز جامدة ، وتحول جهد الذهن العربي من رموز إلى رموز بديلة دون مبرر. أما استخدام الحاسب الآلي فلا بأس في الاستعانة به في إحصائيات الدراسة والتحليل وبخاصة ما يتصل بظواهر الزخافات والعلل ، وحروف القافية واتصالها بحركة الروي كظاهرة الردف بالواو والياء وصلتها بالروي المضموم أو المكسور أطراداً وعكساً .

ثم قدم عبد الهادي الفضلي (في علم العروض - نقد واقتراح) آخذاً على الخليل بن أحمد الفراهيدي طريقته المنطقية التي اتبعها - أيضاً - في كتابه « العين » ؛ بالإحصاء وفرض المهمل وتركه والاعتماد على الاستنتاج العقلي ، وتصنيف التفعيلات إلى مجموعات أنتجت لنا ما سماه (الدوائر) الخمس التي ضمت كل منها بحوراً تجمعها رابطة .

وقد رأى عبد الهادي الفضلي أن الطريقة المنطقية مجالها القضايا الفكرية ونحوها ، أما قضايا اللغة فيناسبها جمع المادة واستخلاص النتائج ، وقد كان عصر الخليل عصر الفلسفة

والمنطق والجدل فأثر ذلك في صوغ نظريته ؛ لذا يلجأ الباحث إلى المنهج الوصفي ، ويرى أن نتيجة إلى التفعيلة وأقسامها وأحكامها^(٣٤١) ، ويستنتج أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

١- تفعيلات فرضية لا مبرر لوجودها وهي (مستفع لن) في الخفيف والمجث ، (وفاع لاتن) في المضارع ، و (مفعولات) في المنسرح ، لأنها بالطي تحول إلى (مفتعلن) وفي السريع لأنها تحول بالكسف إلى (فاعلن) لذا يرى حذف هاتين التفعيلتين والاستعاضة عنهما (بمفتعلن) في المنسرح ، و (فاعلن) في السريع .

٢- تفعيلات مقدرة ، لا مبرر لوجودها ، مثل : (فاعلن) الثانية في بحر المديد .

٣- القسم الثالث هو التفعيلات الواقعية ، وهي ما ينبغي إيقاؤه .

ثم يذهب إلى أنه ما دما قد رأينا أن الأسباب والأوتاد والفواصل تقوم على المتحرك والسكن ، فإن علينا ألا نثقل الدرس العروضي بالمصطلحات ، بل نكتفي بالنظر إلى قيام التفعيلة على أساس الحركة والسكون دون الاعتماد على المصطلحات ، ثم نقسم التفعيلات إلى ثابتة لا يلحقها تغيير ، ومتغيرة . والخلاصة أنه يرى^(٣٤٢) :

إلغاء نظام الأوتاد والأسباب والفواصل ، والاستعاضة عنه بنظام الحركة والسكون ، وإلغاء مصطلحات صفات البحور ، وإلغاء مصطلحات العلل جميعها ، والزحافات ، والاستعاضة عنها بضبط التفاعيل بهيئاتها التطبيقية ، وإلغاء مبدأ التأصيل والفرع في التفاعيل إلى ثابتة ، وهي الأعراض والضروب والمزحوفات والزحافات، الملتزمة في الحشو ، ومتغيرة ، وهي تفعيلات الحشو المزحوفة بالزحافات غير الملتزمة ، كما يرى حصر المصطلحات والزحافات بالمتغيرات التطبيقية والاحتفاظ لها بأسمائها ، وهي : الإضممار والعصب والذهن والطبي والكف ، مع ذكر مواضعها .

وربما اتفق الباحث - وتتفق معه - مع المنادين بالتبسيط ، وعدم إلهاق هذا العلم بالمصطلحات والتقسيمات .

وفي سنة ١٩٧٤ قدم كمال أبو ديب « في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جثري لعروض الخليل ، ومقدمه في علم الإيقاع المقارن »^(٣٤٣) ، محاولاً الاعتماد على النبر في تكوين الإيقاع ، وعلى العلاقة بين النبرين اللغوي والشعري ، والنبر البنيوي ، وأن الإيقاع الكلي للشعر العربي من تفاعل أنواع النبر الثلاثة .

ويرى الاختصار على تفعيلتي (فعلون / فاعلن) ، بتحويلات متعددة ، كما تتحولان إلى : (علن / فا) تبعاً للعلاقة (فا) بـ (علن) أفقيًا ، إذ إن فعلون هي (علن + فا) ، في حين أن فاعلن هي (فا + علن) . لم يقسم البحور إلى مجموعتين :

إحداهما تبدأ بالنواة (علن) ، وهي :

المتقارب ، والطويل ، والهجج ، والمضارع ، والوافر .

والثانية تبدأ بالنواة (فا) ، وهي :

المستدارك ، والبسيط ، والرجز ، والرمل ، والمهيد ، والخفيف ، والسريع ، والمنسرح ،
والمقتضب ، والمجث ، والكامر .

وأما (فاعِلن) فتكون من (فا + علن) ، أو نواة إيقاعية ثالثة .

ويشتغل إلى دلالات رياضية فيعطي النواة (فا) القيمة ١ ، و (علن) القيمة ٢ ، و (علنن) القيمة ٣ ، فتكون القيمة الرياضية لشطر من بحر الطويل :

علنن فا علنن فا فا علنن فا علنن فا علنن فا فا

. 14 = 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2

وهي في المتقارب والمتدارك التشكيلين الأساسيين للإيقاع في الشعر العربي .

وقد عدنا إلى جمود المصطلح ، فما الفرق بين الأرقام ، ورمزي الحركة والسكون ؟ هذا فضلاً عن محاولة الخلط بين البحر وفتح الباب أمام الإيقاعية غير « البحرية » .

وفي سنة ١٩٧٦ قسّم العراقي عبد الصاحب المختار « دائرة الوحدة » ، أو « دائرة المختار » كما أسماها ، معلناً قيامه بوضع نظرية جديدة في أوزان الشعر ، بل سجل هذا الابتكار ^(٣١٣) ، الذي يرى فيه صاحبه توحيد دوائر العروض الخمس المعروفة في دائرة واحدة ، وتوحيد أجزاء التفعيلة في أساس واحد ، وجعل السبب الخفيف أساساً للتفاعيل وحذف ما عداها من الأوتاد والفواصل . وقد سمي هذا السبب الخفيف « نقرة » موسيقية خفيفة ، وعبر عنه بلفظ (دن) ، ويكرر أربع مرات راميًا إلى توحيد أجزاء التفعيلة بأساس واحد .

حرف «د» يرمز للحركة ، و «ن» للسكون ، فيكون نطق مفعولان هكذا : دن دن .

دن دن . وقد شكل دائرته هكذا :

٢١ فعل

١٢ فع ل

التفاعيل الرباعية :

٢١١ فعلن

٢٢ فع لن

١١٢ فاعل

١٢١ فعول

٣١ فعال (٢٤٥)

التفاعيل الخماسية :

٢١٢ فاعلن

٢٢١ فعولن

١٢٢ مفعول

١٢١١ فعلات

١٢٢ فع لات

٣١١ فعلان

٢١١١ فعلتن

٣٢ فع لان

التفاعيل السداسية :

١٢١٢ فاعلات

١١٢٢ مستفعل

٢١١٢ مقتعلن

٢٢٢ مفتع لن

١٢٢١ مفاعيل

٢١٢١	مفاعِلن
١٢٢١	مفاعِلت
١٢٢١	فَعُولات
١٢١٢	مفعَلات
٣١١١	فَعْلَتان
١١٢١١	مُتفاعِل
٢٢٢	مفعُولن
٣٢١	فَعُولان
٣١٢	فَاعِلان

التفاعيل السباعية :

٢٢١٢	فَاعِلاتِن ^(٣١٦)
٢١٢١١	مفعَلاتِن
٢١٢٢	مَت فاعِلن
٢١٢٢	مستفَعِلن ^(٣١٧)
٢١١٢١	مفاعِلتِن
٢٢٢١	مفاعِل تِن
٢٢٢١	مفاعِلن
١٢٢٢	مفعُولات
٣٢٢	مفعُولان
٣١٢١	مفاعِلان
٣١١٢	مفتَعِلان
٣٢٢	مفتَع لان
٢٢٢١	فَعُولاتِن

التفاعيل الثمانية :

٣٢١٢	فاعلاتان (٣٤٨)
٣١٢١١	متفاعلات
٣١٢٢	مت فاعلات
٣١٢٢	مستفاعلات
٢٢٢٢	مفعولات
٢٢١٢١	مفاعلات
٢٢١١٢	مفتعات

التفاعيل التساعية :

٢٢١٢١١	متفاعلات
٢٢١٢٢	مستفاعلات
٢٢١٢٢	مت فاعلات
٣٢١١٢	مفتعات
٣٢١٢١	مفاعلات
٢٢٢٢١	مفاعلات

التفاعيل العشارية :

٣٢١٢١١	متفاعلات
٣٢١٢٢	مستفاعلات
٣٢١٢٢	مت فاعلات

وتعد التفاعيل السباعية جميعاً أصيلة ، وكذلك بعض الخماسية والسناسية ، على ما سيجري التنبيه عليه عند الكلام على كل بحر من البحور (٣٤٩) .

إن هذه الطريقة في تقسيم التفاعيل ، يمكن التخلّص بها من مجموعة كبيرة من الألقاب العَرُوضية التي تطلق على المراحل التي يحسبها العروضيون قاعدة طبيعية للتحولات الجارية على التفاعيل ، بحيث تنقلب بمقتضاها كلُّ تفعيلة إلى تفعيلة أخرى غيرها .

ومن السعودية قدم محمد حسن عواد كتابه « الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية » مبتكراً رموزاً بديلة للتفصيلات^(٢٥٠)، واختار جملة^(٢٥١) ترمز للتفاعيل، هي - على التتابع وبمراعاة التثنية - هكذا :

بجائنا	مفاعلتن
تاجر	فاعلتن
رعوف	فعولن
متسامح	متفاعلتن
يستظم	مستفعلتن
عاملات	فاعلاتن
مكفوفات	مفعولات
مهازل	مفاعيلن

ويقدم كلمة « رسالات »^(٢٥٢) بمقاطعها، ويفيض في شرح ميزان المقاطع، في محاولة للاستغناء عن التفاعيل، من مقطع قصير وقد رمز إليه بـ (م . ق)، ومقطع متوسط، وقد رمز إليه بـ (م . م)، ومقطع طويل (م . ط)، ورمز للأول^(٢٥٣) بالرقم 1، وللمتوسط 2، ويطبق ذلك على سطر شعري من شعره في قصيدته « تحية للمؤتمر الأول لوزراء الخارجية العرب » :

أمين يا مؤتمر الخالدين

ويقطعها : آمب / ن يا / مؤتمر لـ / خالدين

ويرمز لها بميزانه المكون من (أ لو فين)^(٢٥٤) « أ - لو - فين » هكذا :

لو / لو / أ ، لو / لو ، أ ، لو / لو ٢ ، فين

ثم يطبق ما سماه قانون « ألوفين »^(٢٥٥) Alufein على تفاعيل الفراهيدي هكذا :

فعولن	أ ١ . لو ٢ . لو ٢
مفاعيلن	أ ١ . لو ٢ . لو ٢ . لو ٢
مفاعلتن	أ ١ . لو ٢ . أ ١ . أ ١ . لو ٢

فاعلاتن	لو2 . أ1 . لو2 . لو2
فاعلن	لو2 . أ1 . لو2
مستفعلن	لو2 . لو2 . أ1 . لو2
مفعولات	لو2 . لو2 . لو2 . أ1
مفاعلاتن	أ1 . أ1 . لو2 . أ1 . لو2

لم يقدم تجربة أخرى في جملة يديرها على التفعيلات ، غير مكتف بهجملته السابقة ، وهي :

قد رمى غرضاً وأصاب^(٢٥٦) ، ويديرها على التفاعيل هكذا :

فعلون : رمى .. قد
مفاعلين : رمى .. قد .. قد
مفاعلتين : رمى .. ورمي
فاعلاتن : قد .. رمى .. قد
فاعلن : قد .. رمى
فعلن : و . رمى
مستفعلن : قد .. قد .. رمى
متفاعلين : و . أصاب .. قد
مفعولات : قد قد .. قد .. و
متفاعلين : و . أصاب .. قد
فعلات : و . زصاب
فعلات : وأ .. صباب
متفاعلات : و .. و .. قد .. أصاب
متفاعلات : قد .. قد . أصاب

ويشير إلى ما أبدعه غيره من أشكال هندسية^(٢٥٧) للتفاعيل ، وينقدها مدافعاً عن أشكاله

التي ابتدعها ، أما أشكال غير فهي :

■	مفاعِلن	▲	فاعِلن
●	مستفعلن	▤	فمولن
▤	مفعولات	◐	مفاعيلن
		▬	مفاعِلن

ولا نلظن فيما ابتدعه أو ابتدعه غيره غناءً عما وضعه الخليل .

ورأى المستشرقون ^(٣٥٨) في العروض prosody العربي ضرورة ارتباطه بالمقطع ، بوصفه وحدة صوتية في علم الأصوات phonetics .

فيرى « فابل » ^(٣٥٩) في إهمال كتابة الحركات خطأ أساسيا ، ورأى أن الأسباب والأوتاد لم تغبِ بذلك . وتتابعته جهود كل من : فرايتاج ، وجاكوب ^(٣٦٠) .

ولم يكتف « جوبار » ^(٣٦١) بفكرة المقاطع ، وأشار إلى ارتباط العروض بالموسيقى .

وفي هذا المجال برز نشاط المستشرق « إwald » ، وتبعه غيره ، من أمثال « رايت » Wright .

ولن نفيض في عرض نظام المقاطع وشرحه التفصيلي ، فقد أعلنا وسبقنا إلى ذلك بوفاء علمي إبراهيم أنيس في « موسيقى الشعر » ، ثم من بعده شكري عياد في كتابه عن موسيقى الشعر أيضا ، لذا لا نرى حاجة إلى تكرار ما ذكره أساتقنا من قبل في هذا الشأن ، لكننا نؤكد إيماننا بنظام المقاطع ، والتخفي عن تعقيدات القدماء لزاء التنويرات المتمثلة في الزحافات والعلل ، وسائر المصطلحات .

وإذا كنا قد رأينا لدى المحللين اجتهادات تدعو للاستخدام اللغوي الصوتي ، ومراعاة المقاطع الطويلة والقصيرة ، أو تميل إلى الاستعانة بعلم الموسيقى ، ومراعاة النبر والإيقاع - فإننا في الوقت نفسه - نرى من يميل إلى إلغاء بعض البحور أو إدماجها فيما يماثلها ، وإلغاء بعض التفاعيل ، مثل : مستفع لن ، وفاع لاتن ، ومفعولات ، ونرى من يتهج نهجا واقعيا في النظرة إلى الأصوات ، وبخاصة فيما يتصل بالتنوين والتضعيف . وأكثر من ذلك طموحا ما نلمسه لدى المنادين بالاستعانة بالحاسب الآلي ، وهو أمر بات استخدامه لازما في كثير من

العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب .

ومن الباحثين من نادى بإعادة النظر في الأسباب والأوتاد والفواصل والمصطلحات العروضية والزحافات والعلل . وهذه الجهود - فيما نرى - خطوات جادة في طريق تطوير الدرس العروضي لإزاء أجيالنا الشابة في شعرنا المعاصر ، قراء ومبدعين على حد سواء .

أما المحاولات الأخرى التي تأخذ شكل : الأرقام الثنائية عند محمد طارق الكاتب ، والتحول إلى دلالات رياضية عند كمال أبي ديب ، أو الاستعانة بالأرقام : ١ ، ٢ ، ٣ عند الشيخ جلال الحنفي - فهي أمور تنقلنا من مجرد إلى ما هو أكثر تجريداً ، وبما توهمنا فيه الغموض إلى ما هو أكثر غموضاً . أما نظرية « دائرة الوحدة » ، أو « دائرة المختار » فهي مجرد إحلال للدندنة محل التفعيلة ، خلاصاً من الميزان الصرفي المعتمد على مادة « فعل » ، وهكذا نجد التجديد - في معظمه - شكلياً .

على أن جهود الباحثين لم تقتصر على هذا فحسب ، بل تعدته إلى الرموز ؛ فقد انجذبت عناية بعضهم إلى وضع الرموز الدالة على المتحرك والسكن ، والتفعيلة ؛ فهذا هو عبد العزيز عتيق في كتابه « علم العروض والقافية »^(٣٦٢) يضع الحرف (ن) تحت الحرف المتحرك ، الذي لا يليه ساكن ، ويضع الخط الصغير (-) تحت الحرف المتحرك ، الذي يليه ساكن .

وهكذا تكون رموز التفاعيل - على سبيل المثال لا الحصر - على النحو التالي :

فعلون ن - -

مفاعيلن ن - - -

مفاعلتن ن - - - -

و واضح اختلاط صورتني التفعيلتين الأخيرتين على المتعلم .

وهناك من يرمز للمتحرك بخط أفقي (-) وللساكن بخط عمودي (|) ، وللمتحرك والساكن هكذا (- |) ، أو ما يسميه « مطة »^(٣٦٣) .

على أن أشهر الرموز وأكثرها تداولاً وألفة - هو الرمز المتحرك بشرطة مائلة هكذا (/) ، والساكن بعلامة (o) ، وهو ما نميل إليه^(٣٦٤) .

وقد قدم السعودي محمد حسن عواد رموزاً للتفاعيل على النحو الغريب التالي^(٣٦٥) :

فَاعِلُنْ	مفاعِلُنْ
فَعُولُنْ	مفاعِلُنْ
فَاعِلُنْ	مستفعلنْ
مفاعِلُنْ	مفعولاتْ

يقول (٣٦٦) : « فالرقمان ٥ و ٧ (أو الشكلان الدائرية والزواوية الحادة) هما هيكل البناء في هذه الرموز ؛ فالأول هو رمز التفعيلتين : فاعِلُنْ وفَعُولُنْ ؛ والثاني هو رمز التفعيلات الأخرى الست : فاعِلُنْ ، ومفاعِلُنْ ، ومفاعِلُنْ ، ومفاعِلُنْ ، ومفعولاتْ (أي التفعيلات السباعية) » ثم يشير إلى العلامة الفارقة بين التفعيلات في شرح تفصيلي ينتهي باستمارة علامة الجذر التريبيعي في الرياضيات ، بواسطة النقاط لتمييز وجود الحروف الزائدة : م . س . ت . فما احتوى منها حرفاً دل عليه بنقطة ، وما احتوى حرفين دل عليه بنقطتين قد يتقاربان مع مفاعِلُنْ ، وقد يتباعدان مع مفاعِلُنْ ، وما احتوى ثلاثة دل عليه بثلاث نقاط ، وما خلا من الحروف خلا من النقط ، أما لفحيلة مفعولات فاستعاضت عن النقط بواو صغيرة .

وقدم الشيخ جلال الحنفي (٣٦٧) بدلاً هو الأرقام : (١) ، (٢) ، (٣) رمزاً للحركة ، فالحركة وساكن ، فأكثر ، كما قدّمنا .

وقدم أحمد سامي (٣٦٨) شرحاً لظاهرة التنوع في ضربة سرعة (/) ، أو بطيئة (٥/) ، متابعة لما سبق أن بينه عز الدين إسماعيل في « الشعر العربي المعاصر » من حركة خفيفة (/) أو ثقيلة (٥/).

ورمز عبد الصاحب المختار - كما قدّمنا - للحركة بحرف دال ، وللساكن بحرف نون ساكن (النقرة « دن ») ، أي اللندنة .

وقد سبق القدماء إلى هذا المضمار في جهودهم العروضية حين رسموا دوائر البحور ، وطرق فكّها ، فربأنا الشنتريني صاحب « المعيار في أوزان الأشعار » (٣٦٩) يرمز للمتحرك بفاء وللساكن بالآف . وربأنا الخطيب التببري في « الكافي في العروض والقوافي » (٣٧٠) يرمز للمتحرك بدائرة صغيرة ، وللساكن بخط مائل ، وذكر ابن جني المقاطع مجزأة في كتاب « العروض » (٣٧١) .

وعندي أنه بقدر ما شتت الناشئين جهود السابقين ، أفلقتهم جهود المحدثين ، ويكفي

أن يحار الناشئ بين رمزي الحركة والسكون ، وأبسط الأمور تشير إلى أن رمز الحركة في شكل الكتابة العربية شرطة قصيرة ، ورمز السكون دائرة صغيرة .

أما الاجتهادات الخاصة بالاستعانة بعلمي الموسيقى والأصوات ، فهي سديدة بلا جدال ، وأود أن أضيف أن يكون الدرس التعليمي العروضي للناشئة قائماً على كتاب وشرط مسجل (كاست) ، كما هو الحال في تعليم اللغات المالمة في عصرنا ، وأن يعتمد الكتاب اعتماداً تاماً على التبسيط الأخذ بالمقترحات السابقة ، ومعتمداً على رسم الدوائر العروضية ، مستعيناً بالألوان في طريقة فكّ البحر من آخر ؛ لنضع بذلك وسيلة لإيضاح بين يدي المتعلم . كما يمكن الاستعانة بالنصوص الشهيرة في الغناء العربي الفصيح ، أمثال شوقي وحافظ والشناوي ، وناجي ، والفصيل ، وغيرهم مما ذاع وشاع لتقرب إلى أذن المستمع ، وذلك بالاستعانة بمشاهير المغنين ، والإلقاء لمشاهير المنشئين للشعر الفصيح ، وأن يصاحب التقطيع لإيقاع موسيقي ، بل قد يتسع المجال للإسهام الموسيقي بربط الأسباب والأوتاد بالسلم الموسيقي .

بهذا التبسيط والتسهيل نقرب الدرس العروضي للناشئة ، ولا بأس من الإبقاء على أصوله العامة وتفصيلاته المتشعبة لطلالاب الدراسات العليا والمتخصصين . وفي ذلك محاولة للإبقاء على هذا العلم العظيم ، الذي كاد يموت على ألسنة كثير من أبنائه في عصرنا .

وينبغي أن أسجل - في النهاية - أنه لم يكن هدفي الأسمى حصر ما ظهر في هذا المجال حصراً « ببلوغرافيا »^(٢٧٣) أو مناقشته أدبياً ، فهناك محاولات شتى ، مثل جهد محمد النويهي في كتابه : « قضية الشعر الجديد »^(٢٧٤) ، وهو دراسة جيدة وجادة ، أولت النبر stress والكم اهتماماً كبيراً يتصل بالإيقاع والجمال .

وغني عن البيان أن من الإحجام إدخال كتاب س . موريه « حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث »^(٢٧٥) - برغم روعته - ذلك أنه يرصد جهود الشعراء في إبداعهم التجديدي، ولا يرصد جهود الباحثين أو الدارسين ، موضوع بحثنا .

ويمكن القول في نهاية هذا العرض الموجز بأن محاولات ثلاثاً جديدة بأن يقال فيها أو عنها إنها كانت جادة ، وأخلت من الحماس العلمي جانباً كبيراً ، ألا وهي : « موسيقى الشعر »^(٢٧٦) للدكتور إبراهيم أنيس ، و « في موسيقى الشعر »^(٢٧٧) للدكتور شكري عياد ، وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جبري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن «^(٢٧٨) لكمال أبي ديب .

ومهما كتب عن أنيس من نقد^(٣٧٦) ، فإن له - من قبل - دوراً في الريادة وقتذاك ، وقسطاً كبيراً من الجدية والدراسة والاتجاه إلى نظام المقاطع المتحركة open ، والسائكة closed ، والنظرية الكمية ، والتيسير ، والنبر ، وربما صار غير مواكب لجهود المحللين .

ولقد جعلت منهجية عياد العلمية أحد الدارسين يصرّح بانتفاعه بعمله ونتائج^(٣٧٧) ، وهو مُجِِّقٌ في ذلك بلا جلال .

أما كمال أبو ديب فإنه يبدو في كتابه المذكور أنّفاً « في البنية الإيقاعية في الشعر العربي ... » جاداً متحمساً حريصاً على التفكير بعمق في قضية موسيقى الشعر ، وهو يدرك في البداية أن ما يقوله هو بداية على الطريق . يقول في مقلمة كتابه عن فرضية النبر التي يقدمها إنها :

« محاولة أولى ، لا أدعي لها الكمال ، بل إنني لوائق من أن ثمة عدداً من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء . لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع ، بشكل يؤدي إلى تمديدها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذي يشجعني على نشرها بهذا الشكل ، ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية ؛ ومن هنا قد يكون إحساسي بالنبر نفسه أمراً يشك في سلامته ، ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر اكتمالاً » .^(٣٧٨)

لقد فاق طموح الباحث مجرد تسهيل العروض . كما يقرّر^(٣٧٩) - - ، وتعدّاه إلى طموح بعيد جامع هو - كما يعبر - طرح بديل لعمل الخليل على الإيقاع الشعري ا

ويستعير من العراقي عبد الصاحب المختار^(٣٨٠) ربما دون وعي - فكرة « الدلّة » ، التي تجلّت في نظرية رُوج لها العراقي من قبل ، وهي مما يتواتر ورودها على الذوق الشعري poetic taste .

ثم يقرر أنه يقدم إيقاعاً جديداً عن طريق وحدتين إيقاعيتين ، هما : « فعولن / فاعلن » (وهما من نفاعيل الخليل) ، وتحوّلتهما ، ثم يحلل التفعيلتين إلى ما يسميه (النوائين) الإيقاعيتين ، وهما كما يرى أعمق جنسية ، وهما « علن / فا » (وهما أيضاً من عند الخليل ؛ إذ الأولى وتد مجموع // ٥ ، والثانية سبب خفيف / ٥) ، وسماهما النظام (السبب وندي) (بمصطلحات الخليل أيضاً) ، ثم يخلص من ذلك إلى مصطلحاته الثلاثة كما ذكرها :

١- فا / علن سماها « نواة إيقاعية » .

٢- وحينما تركيبان نسمي التركيب « وحدة إيقاعية » .

٣- وحينما تتكرر الوحدات وتركب سماها « تشكيلا إيقاعيا » .

وبرى أن صنيعة هذا « أدق من السبب والورد والتفعيلة والبحر » . ونرى أن صنيعة هذا تكرار لما صنعه الخليل في أسماء مستحددة ، دون تحقيق أي هدف من أهداف التجديد أو التيسير ، « فالنواة » هي مسألة الأسباب والأوتاد ، كما هو معروف ، و « الوحدة الإيقاعية » هي التفاصيل (٢٨١) المعروفة .

أما « التشكيل الإيقاعي » فهو ما يعرف بالبحر في البيت الشعري poetic metre بعروضه وضربه في الوزن المتنظم ، لو بما هو معروف في الشعر الجديد ، وهذا نراه أسير النظرية الخيلية دون أدنى تقدير يذكر ، برغم دقة جهده وفهمه الملحوظين ، فهذا يعينه أساس الخليل في دوائر الخمس ، وفي نظرية « الفلك » ؛ أي استخراج بحر من بحر بحذف أول مقطع فيه (أي ما سماه النواة) لنتقل إلى بحر آخر ، كما نرى في شكل دائرة (المجتلب) ، كما شرحناه ورمسناه هنا في الشكل المرافق .

ومن الحق القول بأن من مباحج هذا الكتاب الحديث عن الكم والنبر (٢٨٢) ، والإيقاع (٢٨٣) ، ومحاولة الدراسة المقارنة (٢٨٤) ، ونقد بعض نظريات المحللين الذين سبقوه من أمثال فاهل (٢٨٥) ، وأنيس إلى أن يواجه أستاذنا الخليل (٢٨٦) .

والعيب الجوهرى فيما يطرحه الكتاب أنه - حسب ما أسماه النظام (السبب وتذي) - يفتح الباب أمام أي تشكىل تفعيلى ليكون بحراً ، متجاوزاً كل البحور المهيمة والمستعملة ، وأبهر المولدين ، والفنون السبعة (٢٨٧) ؛ لأنه بذلك يفتح الباب لأي تشكىل - يكاد يكون ثرياً - أو أن يكون شعرياً مثل القصيدة النثرية prose poem ، أو النثر الشعري poetic prose ، كما يحلو للبعض تسميته (٢٨٨) .

والحق - بعد ذلك كله - أن الكتاب يحوى جهداً واضحاً ، وتفكيراً جاداً ، واستيعاباً واعياً لعروضنا العربى ، لكنه واسع الخطوة في أحلام الطموح ، جرىء الوتيرة في عالم التجو نحو غايته المنشودة في « البديل الجذري » ؛ ولعله كان أكثر واقعية في أواخر سطور نه بحثه ؛ إذ قرر أنه :

« لا يذْهي لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية الشكل ، بل يطمح إلى إثارة التساؤل من جديد إلخ » (٣٨٩) .

ولقد انسابت عباراته فكانت عاملاً أساسياً في تضخم حجم الكتاب في كفه ؛ إذ بلغ (٥٥٠) صفحة ، ولعل في إمكانه جعله في ربع هذا الحجم ، إن نظر في صياغته من جديد ، انطلاقاً من تجربته الأولى في مقاله المنشور في (مواقف) ، وهو الفصل الأول في كتابه هذا (٣٩١) .

كلمة أخيرة :

أرجو ألا أكون - بليلك كله - في موقع من يلود عن حوض الخليل ، ويحمد أمام تيارات التجديد ؛ فالبحث عن الجديد بحر لا ساحل له ، ولهذا فإني لا أرقبه من شاطئ وهمي ، فلا شواطئ للتجديد ، ولا مفر من وجود القاعدة المؤصلة ، التي تكشف بنور حقيقتها إشعاع ما سبقها ، وتصهر بحرارتها كل جمود ، وتحيي بنبضها كل موات ، إيماناً منا بتعدد الصوت الشعري .

الهوامش

- (١) عبد المنعم تليمة ، مدخل إلى علم الجمال الأدبي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٨ . ومقدمة في نظرية الأدب . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ . وجان برتيلمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد المنير . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ . روينيه ريليك وأوستين ولرين : نظرية الأدب . وعبد المنعم إسماعيل : نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي . ولونست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، ١٩٧١ . وفينست : نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة حسن عون . الإسكندرية ، المعارف ، ١٩٥٨ . ولطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ . ولوفافر : في علم الجمال ، ترجمة محمد عياني . بيروت ، ١٩٥٤ . ومحمد التويهي : وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي . القاهرة ، الرسالة ، ١٩٦٦ . وهو الذين إسماعيل : الأسس الجمالية للنقد الأدبي .
- (٢) شقون أدبية . الشارقة ، ع ١٥ ، السنة ٤ ، ص ١٣ . إدوارد سعيد ، العالم والنص / الناقد ، ترجمة بشار عبد الواحد لؤلؤة . شقون أدبية : ع ١٥ السنة ٤ ، شتاء ١٩٩٠ . ص ٦ وما بعدها ، وص ٤٤ وما بعدها .
- (٣) الشاعر هونكر إلى صديقه روبرت برجر في ١٩٧٨/٥/٢ - شقون أدبية ، الشارقة ، العدد نفسه ، ص ١٤ .
- (٤) العدد نفسه ، ص ٤٤ . (٥) دار الفيل ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م .
- (٦) ديوانه . مج ١ ، ليل ١٩٧٢ . وط ٢ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .
- (٧) شوقي ضيف : البارودي . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف . ص ٩٩-١٠١ . (٨) أسئلة اللسان : طرفه .
- (٩) قصائد مختارة . دار الفيل ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ . ص ٨٢ .
- (١٠) البنايع . نادي جازان ، ص ٩٦ .
- (١١) حسن عبد الله القرشي : ديوانه . مج ٢ ، بيروت ، دار العودة . مقدمة « نداء الدماء » ص ١٩٩ .
- (١٢) لقاء لم يتم . القاهرة ، دار الجبل ، ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ . ص ٧ .
- (١٣) عودة الفيضان . ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥ . ص ٣ . (١٤) حيرة . ط ٢ ، ١٣٨٦ هـ . ص ٩ « باقي » .
- (١٥) للمصدر نفسه ، ص ١٠ ، « شعري » . (١٦) على ربي الهمامة ، ص ٧ وما بعدها .
- (١٧) ولد « حسن كامل الصبري » في دمياط سنة ١٩٠٨ ، وتولف تعليمه النظامي في المدارس الثانوية سنة ١٩٢٥ ، لكنه ظل يتابع التعليم والمطالعة ، وعمل في وزارة الزراعة ، وفي مجلس النواب ، كما عمل سكرتيراً لحرر مجلة (المجلة) التي أنشأتها وزارة الثقافة بمصر سنة ١٩٥٦ .

- (١٨) مثل رثاء محمد صبري السريوني ، يوسف السباعي ص ٣١ ، ٣٩ .
- (١٩) مثل القصائد الثلاث بآخر الديوان من ص ٨٥ حتى ص ٩٢ .
- (٢٠) انظر صفحات : ١٣ ، ٢٦ ، ٧٠ ، ٧٥ . (٢١) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ٢٥ .
- (٢٢) أجراس المساء ، ص ٢٢ . (٢٣) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ١٧ .
- (٢٤) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ١٠٢ . (٢٥) نفسه ، ص ١٤٧ .
- (٢٦) نفسه ، ص ١٧٠ وغيرها .
- (٢٧) منها ص ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٦٥ ، ١٧٦ - قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، و ص ٣٠ و ٦٠ - أجراس المساء .
- (٢٨) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ١٢٤ ، ٣ ، ٤ ، ١٣٢ ، ٦ ، ٧ ، ١٤١ ، ٥ ، ٦ ، ١٤٢ ، ٧ ، ٨ ، ١٤٣ ، ١ ، ٢ ، ١٧٠ ، ٢ ، ٣ ، ٤ . وأجراس المساء - ص ٨ ، و ص ٦٠ ، ٣ ، ٤ .
- (٢٩) الرجز بين بنات الفجر الجاهلي والمصر الحديث . القاهرة ، الثقافة العربية ، سبتمبر ١٩٧٦ . وستحدث عنه في فصل قادم (ص ٢٥٢) .
- (٣٠) أجراس المساء ، ص ٢٤ . (٣١) دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .
- (٣٢) بالاشتراك مع حسن توفيق والشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة . ١٩٧٠ .
- (٣٣) دار الموقف العربي ، ١٩٧٨ .
- (٣٤) مواهب - ٣١ . للمركز العربي للفنون التشكيلية والآداب ، ١٩٨٦ .
- (٣٥) الهبة ، ١٩٧١ . (٣٦) النضامة ، ط ٢ . ١٩٨٤ . وكتاب مجلة الإذاعة . ط ١ . ١٩٧٦ .
- (٣٧) ملحق مجلة الثقافة . ١٩٧٦ .
- (٣٨) بالترتيب صفحات : ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢١ ، ٣٢ ، ٤٥ ، ٤٦ .
- (٣٩) بالترتيب صفحات : ٣٧ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٣٣ ، ٢٢ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٤٦ ، ٢٠ ، ٤٢ ، ٢٤ ، ٥٠ .
- (٤٠) من معانيها : اليسار والسمة : أسكنوهم من حيث سكنتم من وجدكم ، ورجلوا الشيء المنشود ، وبمعنى القدرة ، والغضب ، والحب ، والحنن .
- (٤١) عبد الله الخلامي : الخطيئة والتكفير . جنة ، النادي الأدبي ، ١٩٨٥ . ص ١٥ .
- (٤٢) جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق الوهاب . بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٧ . ص ٢٢٢-٢٢٨ . (٤٣) انظر تطبيقات في دراسات نصية :
- كمال أبو ديب : جدلية الحفاء والتجلي . ط ٣ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ . ص ١٦٨ -
- ١٩٢ . دراسة لخمرة لأبي نواس ، ودراسة عبد الله الخلامي لقصيدة حمزة شحالة « يا قلب مت ضمناً » -

الخطبة والتكفير ، ص ٢٥٩-٢٩٠ ، ودراسة مالك الماطلي لقصيدة المنحل البشري :

إن كنت عاقلتي قصيري نحو المراق ولا قصيري

(مؤتمر النقد بالعراق في ١٨-١٩/٣/١٩٨٩ ، ومُجمَعُ العيد في دراستها لرسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري بكتابتها : في معرفة النص . ط ٣ بيروت ، دار الأفاق ، ١٩٨٥ . ص ١٧١-١٨٢ . وانظر خالد سلهمان : موت المؤلف بين النظرية والتطبيق في النقد البنيوي المعاصر . مجلة جامعة تشرين ، مع ١١ ، ع ١ ، ٢ ، ١٩٨٩ . ص ٩١ .

(٤٤) رولان بارت : للهِ النصّ ، ترجمة منظر عياشي . ط ١ خلب ، مركز الإنماء الحضاري ، ١٩٦٢ . ص ١٧ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٥ وغيرها . موت المؤلف ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . عمان ، مجلة المهدي - ع ٧ ، السنة ٢ ، ١٩٨٥ .

(٤٥) زمن الرطانات ، من قصيدة شطحات شاعر ، ص ٣٧ .

(٤٦) إبراهيم قصي : معجم المصطلحات الأدبية . ط ١ تونس ، ١٩٨٦ . ص ٤٧ .

(٤٧) بالترتيب صفحات : ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٢٠ ، ٢٠ ، ٦ ، ٢١ ، ١٧ .

(٤٨) بالترتيب صفحات : ٣٨ ، ٢٦ ، ٤٦ ، ٤٢ ، ٤٠ ، ٥٨ .

(٤٩) المصدر نفسه - من قصيدة شطحات شاعر . ص ٤٠ ، ٤١ .

(٥٠) المصدر نفسه - من قصيدة تنبؤات . ص ٢٦ .

(٥١) أ . ف . تشيخزين : الأفكار والأسلوب ، ترجمة حياة شرارة . بغداد . د . ت .

(٥٢) المصدر نفسه . ص ٢٧ ، ٣٦ .

(٥٣) فؤاد زكريا : مع الموسيقى . القاهرة ، الهيئة ، ١٩٧١ . ومحمد المياني : نظرية إيقاع الشعر العربي . تونس ، المطبعة المصرية ، ١٩٧٦ . وعبدان بن ذرّيل : الإيقاعات العربية . العراق ، المورد ، مع ١٣ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ . وكمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي . ط ٢ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ . وعلي يونس : النقد الأدبي وفضايات الشكل الموسيقي في الشعر الجديد . القاهرة ، الهيئة ، ١٩٨٥ . وشكري عياد : موسيقا الشعر العربي . ط ٢ القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ . ورجاء عيد : التجديد في الموسيقى في الشعر العربي . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٧ . ولنازك الملائكة : قصايا الشعر المعاصر . ط ٢ بغداد ، النهضة ، ١٩٦٥ .

(٥٤) المجلس الأعلى للآداب بمصر ، ١٩٧٦ . (٥٥) وزارة الإعلام بالعراق ، ١٩٧٧ .

(٥٦) ص ٣٨ . (٥٧) ص ٤٩ .

(٥٨) ص ٧٤ . (٥٩) في البدء كان المصيان . ص ١٤ وما بعدها .

- (٦٠) ص ٢١ وما بعدها . (٦١) ص ٢٦ وما بعدها .
- (٦٢) ص ٣٠ وما بعدها . (٦٣) ص ٣٤ و ٤٩ و ٧٤ و ٨٧ وما بعد كل منها .
- (٦٤) ص ٨٨ . (٦٥) ص ٣٨ و ١١٠ .
- (٦٦) ص ١٠٧ ، وانظر ص ٥٨ ، و ٥٩ ، و ١٢١ .
- (٦٧) صدر عن دار الكتاب العربي ، ١٩٦٦ . انظر ص ٣ وما بعدها .
- (٦٨) سورة يوسف ، من الآية رقم ٤ إلى الآية رقم ١٠٠ . (٦٩) ص ١٤ وما بعدها .
- (٧٠) انظر سورة نوح . (٧١) ص ٣٦ . (٧٢) ص ١٧ و ٢٧ و ٣٩ و ٤٦ .
- (٧٣) الدميري ، حياة الحيوان الكبرى . القاهرة ، ١٣٥٣ هـ . ج ٢ ، ص ١٧٢-١٨١ . ولؤوي العنتيل : الفولكلور ما هو ؟ القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ . ص ١٠١ - ١١٩ .
- (٧٤) ص ٦٦ . (٧٥) البيت للشاعر المخضرم سحيم بن زليل الرهاحي . (٧٦) ص ٤٠ .
- (٧٧) ص ٦٦ . (٧٨) ص ٤٥ . (٧٩) ص ٥٣ .
- (٨٠) ص ١٢١-١٢٦ . (٨١) ص ١٢٢ .
- (٨٢) انظر للمحقق الخاص بمصطلحات الأساطير في آخر ديوان « شظايا و رماد » لنزارك الملائكة .
- (٨٣) ص ٣٤ .
- (٨٤) انظر للصفحات التالية بالترتيب : ٨ ، ١٠ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥٢ .
- (٨٥) ص ٥٨ و ٥٩ . (٨٦) ص ١٠ ، و ٤٥ . (٨٧) بغاري ، ١٩٧١ . ص ٧٦٥ وما بعدها .
- (٨٨) ص ٧ ، وانظر ص ٩ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤٢ ، ٨٧ .
- (٨٩) ص ٢١ وانظر ص ٧ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ١١٥ .
- (٩٠) ص ٨ ، و ١١ وما بعدها ، و ص ٨٨ . (٩١) ص ٢٥ ، ٣٣ ، ٧١ ، ٨٧ .. إلخ .
- (٩٢) ص ١٥ ، ٣٢ ، ٨٠ . (٩٣) ص ١٦ ، ١٧ ، ٨١ . (٩٤) ص ٥ .
- (٩٥) ص ١٦ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٨١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ .
- (٩٦) ص ٣ ، ٤ ، ٥ . (٩٧) ص ٥٨ ، ٥٩ ، ١٠٧ ، ١٢١ .
- (٩٨) انظر بالترتيب صفحات : ٧ ، ٤٨ ، ١٠ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ١٢٢ ، ١٢٣ . ونشير إلى بعض الأخطاء المطبعية مثل ص ٥٢ كبير وصحتها كبير ، و ص ٥٤ الجملتين وصحتها الجملتان ، و ص ٥٥ حيث لا يستقيم الوزن في جملة : والنظرة المفاجئة ، والكلمة المناوئة .

- (٩٩) ص ٨٢ . (١٠٠) ص ٨٠ ، فيما عدا ما أشير إليه ، تنصرف الصفحات إلى دقائق فوق الليل ، وانظر حيدته عن القصة والدراما في شعره في مقفلة « كلمات خضى » ص ٥ .
- (١٠١) مقفلة « السيف والوردة » ص ٣ - ٥ .
- (١٠٢) عيده بدوي : الشعر الحديث في السودان ١٨٤٠ - ١٩٥٣ . القاهرة ، المجلس ، ١٩٦٤ .
- (١٠٣) مقفلة ديوان « كلمات خضى » ص ٣ وما بعدها .
- (١٠٤) محمد أحمد المرب : مجموعة شعرية . دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والسياسة والإرشاد السورية ، مطبعة وزارة الثقافة . (١٠٥) في مقال لي بمجلة « الأدب » لا أذكر تاريخه .
- (١٠٦) يستوحى الصبر القرآني في بيت آخر :
- صورت لي المني حقائق غلبا .. ص ٨٨ الديوان . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٩ . في ١٢٤ ص .
- (١٠٧) انظر القصائد : « على الشاطئ الغربي » ، « في إيطاليا » ، « في المطر » .
- (١٠٨) إبراهيم فخمي : معجم المصطلحات الأدبية . تونس ، المؤسسة المصرية ، ١٩٨٦ . ص ١٦٥ ، ١٦٦ .
- (١٠٩) الإسكندرية ، ١٩٩٠ . د . ب . في ١١٠ ص .
- (١١٠) رولان بارت : لغة النص ، ت : منلر عياشي . ١٩٩٢ . ص ١٠٣ .
- (١١١) في مجال الحلم والشعر dream and poetry ، تلعب بعض النظريات إلى أن اللاشعور ومبهره عن الرغبات المكبوتة بالتداعي وبمناقيد الصور عن طريق الحلم يشابه الشعر ، إذ يمثل إشباعاً متخفلاً ، إذ يكون الحلم تعبيراً عن رغبة مكبوتة ، عن طريق وسائل هي : التكثيف - والإزاحة - والإبراز (أو التجسيد) ، والإعداد الثانوي .
- (١١٢) تعود القصود والذلل والالهي في قصيدة « دح الآن ذكر النسي » - ص ١٠٨ .
- (١١٣) يكثر في هذا الشأن استعمال : التماس ، والتناصية ، والتبصيرة ، وتداخل النصوص ، والنص الغائب ، والنصوص المهاجرة ، أو المهاجر إليها ، وتضامير النصوص ، والنصوص الحائلة أو المزاحة ، وتفاعل النصوص لأهداف منها : الاحتجاج على لغة العصر ، أو واقعها ، أو قراءة التراث المشرق ، أو الدعوة إلى التغيير ، أو الإعجاب .. إلخ .
- (١١٤) خيرضي غانف : حياة الوعي الفني ، ترجمة نوفل ليوف . عالم المعرفة - ١٤٦ . ص ٦٧ .
- (١١٥) يقول ماياكوفسكي : « الكلمات حننا ، تلي كالثوب » . ويقول خيرضي غانف : « التفكير يحيى الكلمة ويميتها » ص ٧٨ .
- (١١٦) بدوي طيانة : معجم البلاغة العربية . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨٢ . مج ٢ ، ص ٧٣٩ - ٧٤٣ .
- (١١٧) انظر مطلع قصيدة « سكون » ، ص ١١٣ ، من ديوان « الحرث في البحر » ، وص ١٥٣ من هذا الكتاب .

(١١٨) انظر مطلع قصيدة « قراءه في نفس يوسف الصديق على باب السجن » في ديوانها « الحث في البحر » ، ص ٣٢ ، وص ١٥٣ من هذا الكتاب .

(١١٩) انظر مطلع قصيدة « من زاوية الرؤيا » في ديوانها « الحث في البحر » ، ص ٧٦ ، وص ١٥٥ من هذا الكتاب .

(١٢٠) انظر مطلع قصيدة « قمر » ، من ديوانها « ماذا تعني الغربة » ، ص ١٢٢ ، وص ١٥٧ من هذا الكتاب .

(١٢١) انظر مطلع قصيدة « فوضاً من زبد البحر » ، من ديوانها « ميراث الزمن المرد » ، ص ٣ ، وص ١٥٨ من هذا الكتاب .

(١٢٢) تسميت مدرسة « الديوان » نسبة إلى كتيب صغير أصدره العقاد والملازمي في يناير وفبراير سنة ١٩٢١ في جزيرتين ، ودار - في معظمه - حول علمين للنثر والشعر آنذاك ، هما : مصطفى لطفي المنفلوطي وأحمد شوقي . بل ناهجهم فيه الملازمي ولغته شكري وأسماه « صدى الألاعيب » .

(١٢٣) بعد صدور العدد الأول من مجلة « أبولو » اجتمع الشعراء في « كرمه ابن هاني » بالجيزة - وهي منزل أحمد شوقي يوم الاثنين ١٠ أكتوبر ١٩٣٢ ، وتم بذلك أول اجتماع لجمعية أبولو برئاسة شوقي الذي مات بعد ذلك بأربعة أيام .

(١٢٤) أنشأها إبراهيم ناجي سنة ١٩٤٤ ، وضمت طائفة من الشعراء العرب ، منهم : إبراهيم ناجي ، ومصطفى عبد اللطيف السحرني ، وحسن كامل الصيرفي من مصر ، ومحمد سعيد المامودي ، ومحمد العامر الريح ، وفلالي من السعودية .. الخ .

(١٢٥) بلهب عبد الله بن إبراهيم إلى اعتبار الفصيل رائد النزعة الرومانتيكية في الشعر التجدي المعاصر ، وأحد أقطاب الشعر المعاصري في العالم العربي . (شراء تجد للمعاصرون . ١٣٨٠ هـ - ١٩٦٠ م . ص ٨٧) .

(١٢٦) وحي الحرمان . جدة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م . ص ١٠٧ ، ١٠٨ ، وص ١١٦ ، ١١٩ . (١٢٧) نفسه ، ص ٢٧ . (١٢٨) نفسه ، ص ١٠٢ .

(١٢٩) نفسه ، ص ٦١ . (١٣٠) نفسه ، ص ٦٤ .

(١٣١) نفسه ، ص ٥٤ . انظر فيما يلي ص ٩٩ . (١٣٢) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٣٣) نفسه ، ص ٢٦ . (١٣٤) نفسه ، ص ٨١ . (١٣٥) نفسه ، ص ٤٨ .

(١٣٦) صدر ١٩١٣ ، ص ١٠٤ . (١٣٧) صدر سنة ١٩١٦ ، ص ٢٨٨ .

(١٣٨) وحي الحرمان ، ص ٥٨ . (١٣٩) وحي الحرمان ، ص ٩٤ . (١٤٠) نفسه ، ص ٣ .

(١٤١) نفسه ، ص ١٥ . (١٤٢) نفسه ، ص ١٢ ، ١٩ . (١٤٣) نفسه ، ص ١٠٠ .

- (١٤٤) نفسه ، ص ٦ . (١٤٥) نفسه ، ص ١٩ .
- (١٤٦) في ديوانه « غناء وشجن » . ط ١٩٧٧ . ص ١٦-١٨ .
- (١٤٧) وحي الحرمان ، ص ٥٤-٥٧ . (١٤٨) وحي الحرمان ، ص ٥٤-٥٧ .
- (١٤٩) ولد عبد الله الفيصل بالرياض في الخامس من ذي الحجة سنة ١٣٤١ هـ ، ونشأ في كنف جده المغفور له جلالة الملك عبد العزيز ، وتولت والفته تربيته ، ثم صحب والده للمغفور له جلالة الملك فيصل في الحجاز ، حيث أتم تعليمه وتكوينه وتثاقفه . صدر ديوانه « وحي الحرمان » في طبعته الأولى سنة ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م عن رابطة جمعية القلم في بيروت ، ثم ظهرت طبعته الثانية بالقاهرة ١٩٥٩ ، ثم صدرت طبعة جديدة بجلدة عن دار الأصفهاني سنة ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ . ممن كتبوا عنه :
- طه حسين : من أدبنا المعاصر . وعبد الله بن إدريس : شعراء نجد المعاصرون . ص ٨٦ ، ويعلها . والحقييل : الشعر الحديث في جزيرة العرب . ص ١٢١ . وطاهر الساسي : الموسوعة الأدبية . ج ٣ . وأحمد قنيس : تاريخ الشعر العربي الحديث . ص ٦٤٥ وغيرها . ومحمد العبد الخطرازي : شعراء من أرض عبقر . ومحمد دمياطي : رحلة إلى الأهماق . والدكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، وغيرها .
- (١٥٠) بيروت ، دار الكتب ، ١٩٦٠ . (١٥١) منشورات دار الفيصل بالرياض .
- (١٥٢) نفسه ، ص ٢٥ . (١٥٣) ص ١٢ ، ١٧ ، ٣٢ ، ١١٣ ، ١٣٦ على التوالي من الديوان .
- (١٥٤) ص ٣٩ ، ١٦٦ ، ١٤٥ على التوالي من الديوان .
- (١٥٥) الأدب المعاصر في الخليج العربي . القاهرة ، جامعة الدول العربية ، معهد البحوث والدراسات ، ١٩٧٤ . ص ٢٣٨-٢٣١ . (١٥٦) نفسه ، ص ٢٣٢ . (١٥٧) صدر في بيروت ، ١٩٦٥/١٣٨٥ .
- (١٥٨) سيرة شعربة ، ص ٢٧ . (١٥٩) سيرة شعربة ، ص ٥٥ ، ٥٨ .
- (١٦٠) نفسه ، ص ٥٥ ، ولقصيدته بديوان « قصائد مختارة » ، ص ٣٧ . (١٦١) ١٩٦٩ .
- (١٦٢) بيروت ، ١٩٧١ . (١٦٣) الرياض ، ١٩٧٦ . (١٦٤) القاهرة ، ١٩٧٨ .
- (١٦٥) الكويت ، الصبغة ، ١٩٨٠ . ص ٣٥٦ ، ومن ٣٨٤ إلى ٤١٦ .
- (١٦٦) لقاء مع حمد القاضي . الملحق الأدبي للجزيرة ، ٨ أبريل ١٩٨٠ .
- (١٦٧) انظر اللقاء السابق . وتتلون الشاعر انظر إلى ما سبق : حسن علي طالب : أدباء من البحرين . ص ٣٤ . وعبد الله المبارك : الأدب العربي المعاصر . ص ٣٥ . وعبد الكريم الحقييل : شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب ، ج ١ . ص ٢٦٢ . وما كتبه الشاعر في مقدمة معركة بلا راية . وأحمد كمال زكي : دراسات نقدية . وعبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي . ومن النوريات على سبيل المثال : الفيصل ،

- ديسمبر ١٩٧٧ . والجماعة ، يوليو ١٩٧٦ ، وسابو ١٩٧٧ . والمجلة العربية ، كانون الثاني ١٩٧٩ .
والدوحة ، إبريل ١٩٧٩ . وغيرها .
- (١٦٨) دارت بحوث حول الخيال imagination ; الابتكاري creative ، والتركيبي associative والتفسيري interpretative .
- (١٦٩) العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ١٩٥٦ . وغلاصة اليومية ، ١٩١٢ . وساعات بين الكتب ، ١٩٢٩ . والديوان في الأدب والنقد ، ١٩٢١ . والفصول ، ١٩٢٢ . ومقدمة ابن الرومي حياته من شعره . ومحمد خليفة التولسي : فصول من النقد عند العقاد . ومحمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون .
- (١٧٠) للشاعر دواوين : « القلائد » ، « الأغاريد » ، « الأراهير » ، « الينابيع » .
- (١٧١) انظر غلاف « القلائد » . للقاهرة ، دار الكتاب العربي . (١٧٢) ص ١٤١ ، وما بعدها .
- (١٧٣) شعراء من الجنوب . جازان ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م . ص ١٠١ .
- (١٧٤) القلائد ، ص ٢٠٨ وما بعدها . (١٧٥) الأغاريد ، جلد ، دار الأصيلهاني .
- (١٧٦) نشرت بمجلة الفصيل ، المجلد ٢٢ (مارس ١٩٧٩) . ص ٧٨ .
- (١٧٧) نشرت بمجلة الفصيل ، المجلد ٥٣ (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٨٢ .
- (١٧٨) من كتاب « الشهر » . ١٩٧٩/١٣٩٩ . (١٧٩) ص ١٣ ، ١٤ .
- (١٨٠) ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ . (١٨١) ص ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ . (١٨٢) ص ٢١ ، وما بعدها .
- (١٨٣) ص ٣٣ ، وما بعدها . (١٨٤) ص ١٠٣ ، وما بعدها .
- (١٨٥) نشرت بمجلة الكتاب الصادرة من دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٩ ثم طبعت في ديوانه وبها اختلاف في بعض الكلمات في الأبيات (١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١) ولم يشر ذلك جامع الديوان ومحققه عبد الله زكريا الأنصاري . وقد رجعنا إلى الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠ - المطبعة المصرية - الكويت ص ٢٢١ .
- (١٨٦) تعددت الروايات حول تحديد سنة ميلاده بين ١٩١٣ ، ١٩١٤ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ ، ١٩١٩ . فهي بين هذه السنوات . (١٨٧) انظر الحال للمشابه في أبيات ابن الرومي - البيت الأول (وهي مرهضة) .
- (١٨٨) ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ - المجلد فبراير ١٩٤٩ .
- (١٨٩) انظر تحليل لإيليا الحلوي للقصيد في كتابه عن أبي ريشة ، ص ١٥٢ .
- (١٩٠) الحيوان . ج ٧ ، ص ١٨٦ . (١٩١) هي الطير التي حال عليها الحول ، وتسمالند : تفسل .
- (١٩٢) الحيوان . ج ٥ ، ص ٢٢٤ .

- (١٩٣) حققه العلامة عبد السلام هارون في ثمانية مجلدات وصدر عن الحلبي، ١٩٣٨-١٩٤٧.
- (١٩٤) انظر ردُّ الدكتور محمد مندور عليه: النقد والتفاد للماصرون. نهضة مصر، القاهرة. ص ١٣٧، ١٣٨.
- (١٩٥) الأيام. ج ٢ / ص ٦، ص ٢٤.
- (١٩٦) انظر تحليل ليليا الحاوي لها في كتابه: في الأدب العربي للمعاصر - عمر أبو رقة. بيروت. ص ١٥١.
- (١٩٧) مجلة الكتاب القاهرية. فبراير ١٩٤٩. ص ٢٧٢، ٢٧٣. وفي ديوانه. والأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره. ١٩٧٠. ص ٢، ص ٢٢١.
- (١٩٨) انظر كتابي: ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث. القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٨. ص ١٥٠-١٦٠. (١٩٩) انظر هامش (١٩٤).
- (٢٠٠) ديوانه. ط ٢، مج ١، ص ٤٧-٥١.
- (٢٠١) دار الإنشاع. ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢ م. ص ٥١. (٢٠٢) ديوانه. مج ١، ص ٣٨٧، ٣٨٨.
- (٢٠٣) نادي الرياض الأدبي. ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م. ص ٢٧، ٢٨.
- (٢٠٤) جنة، دار الأصفهاني، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م. ص ١٤٤، ١٤٥.
- (٢٠٥) انظر هامش (١٩٨). (٢٠٦) سُكِّتَ الهمزة.
- (٢٠٧) (بناء السحر). نادي الرياض الأدبي، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م. ص ٢٧.
- (٢٠٨) القرشي: ديوانه. مج ١، (مواكب الذكريات).
- (٢٠٩) القرشي: ديوانه. ط ٢، مج ١، (البسات).
- (٢١٠) الجزيرة ٢٦، جمادى الثانية ١٤٠١ هـ، ص ١١، ٣٠ أبريل ١٩٨١.
- (٢١١) ساحات بين الكتب. ط ٣ القاهرة، ١٩٥٠. ص ٣٧.
- (٢١٢) رياضات الخيام، ص ٥٦ و ص ٧٩. وانظر «الأنشيد». ص ٤٨، ٥٧، ٨٠-٨٤.
- (٢١٣) رياضات فرحات، ص ٢١ و ص ٦٢. (٢١٤) للعبد الشقيق، ص ٣٦.
- (٢١٥) إقبال، ص ٢١. (٢١٦) نفسه. (٢١٧) ص ٦٧.
- (٢١٨) البستاني، ص ٦٥ و ٦٦. (٢١٩) شظايا ورماد، ص ١٢١.
- (٢٢٠) ط ٥، بيروت. (٢٢١) نفسه. المقدمة ص ١٢، وقيل ص ١٩٥.
- (٢٢٢) بغداد ١٩٥٩ م، وذكر النجيلي أيضا ما ينسبه صاحب وفيات الأعيان لأبي العلاء.
- (٢٢٣) يذهب الدكتور عبد الله محمد الغللي - باستقراء ديوانها «شظايا ورماد» وتاريخ قصائده - أنها لم

- تكتب شعر فطيمة قبل سنة ١٩٤٨م ، فكل ما كتبت سنة ١٩٤٧م تقليدي سوى « الكوليرا » ، ثم يحكم أنها تكون قد بدأت سنة ١٩٤٨م . (مجلة كلية الآداب ، جامعة الملك عبد العزيز ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م . مج ١ ، ص ١١٩ وما بعدها .
- (٢٢٤) انظر ص ٣٥ وما بعدها ، وانظر حديث الدكتور أحمد مطلوب في مقدمة كتابها والملحقة به ، ط ٥ ، ص ٣٣٩ ، حيث يذكر وقائع جلسة أسرة نازك في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول ١٩٤٧م حول القصيدة .
- (٢٢٥) للتفصيل انظر « شظايا ورماد » ، بيروت ، ١٩٥٩ . ص ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ .
- (٢٢٦) نفسه ، ص ١٢١ .
- (٢٢٧) شظايا ورماد . ١٩٥٩م . ص ١٢١ ، وكتبتها سنة ١٩٤٧م .
- (٢٢٨) كما ذكرها الدكتور يوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٣م . ص ٢١٩ . كما ذكر غيرها للمازني نشرت ١٩٢٣ وسماها الشعر الطلق ومنها قوله : لم أكمله ولكن نظرتي سألته أين أمك أين أمك وهو يهني لي على عاقبة مد تولت كل يوم كل يوم .. إلخ . انظر ص ٢٢٧ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ . (٢٢٩) ص ١٥ .
- (٢٣٠) قضايا ، ص ١٦ . (٢٣١) قضايا ، ص ٣٦ . (٢٣٢) ص ٣٧ .
- (٢٣٣) ترجمه وعلق عليه ولقد له سعد مصلوح . القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٧٩م .
- (٢٣٤) نشرت بمجلة الحرية بالعراق .
- (٢٣٥) انظر عبد الله محمد الفداوي : الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة . مجلة كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م . مج ١ ، ص ١٠٢ .
- (٢٣٦) القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٩٢٧ . ومقالته في مجلة « أدبي » ، ١٩٣٦م . مج ١ من ٩ ص ٣٥٥ .
- (٢٣٧) هلال ناسي : التطور الفني في الشعر الجيني . بيروت ، الآداب ، نوفمبر ١٩٦٤م . (كتابه شعراء اليمن المعاصرون . بيروت ، مؤسسة للمطرف ، ١٩٦٦م . ص ٢٢٦ ، ٢٨٨ .
- (٢٣٨) الثقافة . العدد ٤٦ ، في ١٤ نوفمبر ١٩٣٩م .
- (٢٣٩) الرسالة ٦٢٥ . سنة ١٩٤٥م . ص ٧٥٢ . ولا يمكن إغفال محاولة أبي حنيد في ترجمة « روميو وجولييت » سنة ١٩٣٣م . وسبقه في الإشارة إلى نوع البحور الملائمة للشعر الجديد وهي : الرمل ، والسريع ، والحفيف ، والمسرح . (مجلة السفور العدد ١٧٣ ، والكتاب نوفمبر ١٩٧٥م) .
- (٢٤٠) انظر صلاح عبد الصبور ، مجلة للمسرح ، العدد ٧٠ . وبالكثير : محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية . القاهرة ، معهد الدراسات العربية العالمية ، ١٩٥٨ . وعبد بدوي : حولية كلية الآداب الكويت (٢) ١٩٨١ . ص ٩ وما بعدها . والدكتور محمد عبد المنعم خاطر : بالكثير والشعر المرسل : روميو

- وجوليت . مصر ، مجلة الكاتب ، ص ٨ .
- (٢٤١) أبولو ٣ . السنة الأولى ٢٢٧ . (٢٤٢) أعادت نشره الحرية البيروتية سنة ١٩٦٤ م .
- (٢٤٣) تونس ، الدار العربية للكتاب . ص ١٩٨ وفصل حول الشعر التونسي الحديث ، ص ١٦٧ ، وفصل الشعراء التولميون والشعر الحر ، ص ١٩٥ وما بعدها .
- (٢٤٤) ص ١٩٩ . (٢٤٥ ، ٢٤٦) لا يستقيم الوزن هنا وفيما بعده وهي من بحر الوافر .
- (٢٤٧) الجابري ، ص ٢٠٣ . (٢٤٨) الجابري ، ص ٢٠٤ ، وقد نشرت بالزمان سنة ١٩٣٣ م .
- (٢٤٩) كان قد كتب ذلك في مقال نشر سنة ١٩٦٧ م ، ثم نشر بالكتاب سنة ١٩٧٨ . ص ٢١٤ .
- (٢٥٠) عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز . ص ٢١٤ ، ٢١٨ .
- (٢٥١) البراهم . بيروت ، دار الكشاف ، بيروت ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م . ص ٣٧-٣٩ .
- (٢٥٢) غواطر مصرحة ، ط ٢ ، ص ٩٥ .
- (٢٥٣) أدب الحجاز ، جمع محمد سرور الصبان . ط ٢ ، ص ٤٥ ، ٤٦ . انظر : عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز ، ص ١٨٦ ، وانظر مصطفى السحرني : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . المقتطف ١٩٤٨ م . ص ١٢٠ ، ١٢١ .
- (٢٥٤) ص ٢١ . (٢٥٥) ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ . سنة ١٩٣٧ م . بيروت .
- (٢٥٧) القاهرة ، ١٩٥١ م . وعلى عليها لويس عوض في جريدة المصري في ٢٦ مارس ١٩٥٤ م . ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (في الثقافة المصرية) . بيروت ، ١٩٥٥ م . ص ١٢٦ .
- (٢٥٨) قضية الشعر الجديد . ص ٤٥٣ .
- (٢٥٩) جريدة الثورة السودانية ، ١٨ يناير سنة ١٩٦٣ م . وثابته الدكتور سعد دهبس في حوار مع الشعر الحر . ص ٢٣ ، وإن أبقى على تسمية « حر » حتى يتم الاتفاق على شعر « التفعيلة » ص ١١ وما بعدها .
- (٢٦٠) قضايا جديدة في أدبنا الحديث . ص ٨٧ . (٢٦١) للمجلة . ديسمبر ١٩٦١ م .
- (٢٦٢) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث . ١٩٦٩ م .
- (٢٦٣) ص ١-٦٦ . (٢٦٤) ص ٦٧-١٤١ . (٢٦٥) المقتعة ، ص ٣ .
- (٢٦٦) في الإنجليزية free verse . في الفرنسية vers libre .
- (٢٦٨) اعترض غالي شكري على مصطلح الجديد أو الحر للنطلق لما فيه من تعميم ورأى تسميتها حركة الشعر الحديث ، وهذا تعميم أيضا ، ورأى عبد الواحد لؤلؤة تسمية شعر العمود المطور (مجلة الشعر اللبنانية ، العدد ٤٣ ، صيف ١٩٦٩م السنة ١١ . ص ٦٦) ، ويرفض حسن القرشي تسمية الشعر الحديث (ديوانه . ط ٢ ،

بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ ، مج ١ ، ص ٢٨ وسميه البحر .

(٢٦٩) تضيف سلمى خضراء الجيوشي نموذجاً لنشر بمجلة الأديب اللبنانية في أكتوبر ١٩٤٦م في كتابها : Trends and movements in modern Arabic poetry. Leiden, Brill, 1977.

ويذكر الدكتور يوسف عز الدين في كتابه : « في الأدب العربي الحديث » سبق رفاًول بطي للسياح وكتابه : مقدمة النيران الأولى للسياح « أزهار ذابلة » ص ٢٤٩ . ويرى أحمد أمين ضرورة كسر عمود الشعر بوزن الأدب بموازينته الصحيحة ، وذلك في معرض رده على مقال زكي مبارك (جناية أحمد أمين على الأدب المصري) - مجلة الثقافة ١٥ أغسطس ١٩٣٩م (انظر أثر الجدي مبارك فكرة ص ٢٥٢) ، ويرى أنور الجدي أن السياح سبق من نازك (بيروت ، مجلة الأسبوع العربي ، بيروت العدد ١٨٤) ، وانظر عبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية . ص ١٢٣ . وعبد المحسن سلام : محاولات جديدة في الشعر العربي . ص ١٨ . وانظر عبد الله الفلاني : حولية كلية الآداب - جامعة الملك عبد العزيز . مج ١ ، ص ١٢١ .

(٢٧٠) انظر : مختارات حجازي من شعر ناجي ، ص ٩ .

(٢٧١) انظر : مختارات حجازي من شعر ناجي ، ص ٨٠٦ ، وصدر عن دار الآداب ، بيروت .

(٢٧٢) أحمد هيكال : تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف . ص ٣٤٤-٣٥٢ (خصائصه في موسيقى الشعر) وحديثه عن الجماعة ص ٢٩٧-٣١٣ ، وسماهم (الاتجاه الابتداعي العاطفي) . وانظر إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ص ٢٧٧ وما بعدها .

(٢٧٣) « الشلق الباكى » لأبي شادي . ص ٨١٩-٨٣٠ .

(٢٧٤) « الشلق الباكى » لأبي شادي . ص ٦٢٥ ، ٩٢٣ .

(٢٧٥) « مختارات وسي العام » لأبي شادي . ص ٤٤ . و « الشلق الباكى » . ص ٥٣٥ .

(٢٧٦) أحمد كشك . مجلة الثقافة العربية ، في أغسطس ١٩٧٦ . ص ٤٥ ، وما بعدها .

(٢٧٧) المرجع السابق . ص ٤٥ .

(٢٧٨) حسين نصار : الشعر الشعبي العربي . المكتبة الثقافية . العدد ٦٠ ، ص ٢٥ و ص ٤٠ .

(٢٧٩) انظر لتفصيل القول في ذلك على نحو جديد ، رجاء عيد : الشعر والنغم . دار الثقافة ، ١٩٧٥ . ص ١٠٨ وما بعدها ، و ص ١٢٨ وما بعدها ، و ص ١٥٥ وما بعدها .

وقد دخلت (مستعملان) في أوزان الفنون المستحقة ومنها السلسلة ، والمروايا ، والقوما ، والكان كان .

(٢٨٠) الجاحظ : البيان والبيان . ج ١ ، ص ١٠٤ .

(٢٨١) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ١ ، ص ٢٧٨ .

(٢٨٢) لم يذكره أبو العلاء المعري في تصوير جنته في « رسالة الغفران » ، وأفرد لشعرائه جنة خاصة جعل بيوتها أسطح وأقل درجات من قصور الشعراء .

(٢٨٣) منهم طه حسين . انظر : حسين نصار : الشعر الشعبي العربي . ص ٣٨ و ٣٩ . ونليلون في : تاريخ الآداب العربية . ص ١٦٤ .

(٢٨٤) ابن رشيق : المعجمة . ج ١ ، ص ٥٦ . (٢٨٥) انظر ما تقدم عن المخفطات الشعرية .

(٢٨٦) ص ٥٥-٧١ . (٢٨٧) ج ٢ ، ص ٤٧٢-٤٧٩ .

(٢٨٨) في المجال التعليمي انظر : محمد مصطفى هدار : اتجاهات الشعر في القرن الثاني . القاهرة ، دار المعارف . ١٩٦٣ . ص ٣٥٤-٣٦٦ .

(٢٨٩) لتفصيل القول انظر : ناصر الامد : مصادر الشعر الجاهلي . دار المعارف ، ١٩٥٦ ، ص ٥٩٢ وما بعدها . و ستهفان أولان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة كمال بشر . و كتب النقد القديمة ، و كتب النحر . و شرح شواهد المغني للسبوي . البغدادي : خزائن الأدب . والسبوي : المزهرة . والرازي : المحصول . و كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي . و كارل للمير : تاريخ الآداب العربية . ومادة رجز في الموسوعات ودوائر المعارف . وسيد الأفغاني : الاستشهاد في الشعر . دمشق .

(٢٩٠) لأرجوز العرب . سنة ١٣١٣ هـ . ص ٣ ، ويشهد بقول أوس بن حجر :

هَمَمْتُ بِخَيْرٍ كَمْ هَمَّتْ دَوْلَةٌ كَمَا نَامَتْ الرِّجَازُ شَدَّ حَقْلَهَا

(٢٩١) آداب اللغة العربية . ص ٦١ . (٢٩٢) موسيقى الشعر .

(٢٩٣) نازك الملائكة : شظايا ورماد ، ص ١٣٥ . (٢٩٤) الخمائل ، ص ٥ .

(٢٩٥) ابن النديم : الفهرست . بيروت ، خياط ، ص ٤٢ ، ٤٣ .

(٢٩٦) قال له شبيهه أبو عمرو بن العلاء : « يا بني نحن إلى التعلم أخرج منك » . (أسالي المرتضى ، ج ١ ، ص ١٣٣) . ولذكرون ما كان يخبري يونس بن حبيب من ضيق حين يرى ابتساج حلقة الخليل .

(٢٩٧) الزبيدي . ص ٦٨ . (٢٩٨) ليزج . ١٩٢٥ . ص ١٧ .

(٢٩٩) استخرج الشعراء البحور للمهمل أو المولدة أو السحقة من الدوائر كالمستطيل والممتد ، وأضاف بعضهم إليها : الوسيم والمتمد والنفرد والممد ، وأتى أبو التماهية بأوزان جديدة من مثل قوله :

لَمَّا تَوْنٌ دَائِرًا تَ يَلُونُ صِرْفَهَا

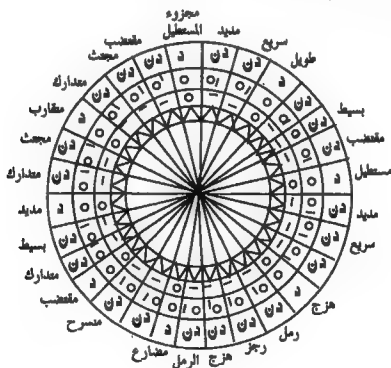
ثُمَّ يَتَّقِيَتَا وَاحِدًا فَوَاحِدًا

وقال : أنا أكبر من العروض .

(٣٠٠ ، ٣٠١) انظر أبا بكر محمد بن عبد الملك بن السراج الشنفرني الأنطلسي : المعيار في أوزان الأشعار ،

- تحقيق محمد رضوان الداية . ط ٢ ، دمشق ، دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ . ص ١٧ - ٢٠ .
- (٣٠٢) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجي . ص ٢٨ . وانظر الأشكال . ص ٣٠ .
- (٣٠٣) الفصل الرابع . ص ١٤٦ وما بعدها . (٣٠٤) الإسكندرية . ١٩٤٣ .
- (٣٠٥) ط ٢ للقاهرة . (٣٠٦) الفصول والخاتمات . ص ١٣٢ .
- (٣٠٧) الفن وملحبه في الشعر العربي . ص ٥٤ .
- (٣٠٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، ١٩٦٦ . ص ٢٦٨ .
- (٣٠٩) موسيقى الشعر . ص ٩٤ ، ٩٥ . (٣١٠) القاهرة ، دار النهضة العربية . ١٩٧٨ .
- (٣١١) القاهرة ، دار الثقافة . ص ١١٥ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ، ١٦٢ .
- (٣١٢) ص ٢٧ وما بعدها . وانظر مناقشة شكرى عباد له في : « موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية » .
- دار المعرفة ، يولييه ١٩٦٨ . ص ١٧ وما بعدها . (٣١٣) مقالة عروض ، في دائرة المعارف الإسلامية .
- (٣١٤) الفصل السادس ، تطور الأوزان الشعرية : ص ١٨٤ - ٢٠٨ .
- (٣١٥) انظر عبد الهادي الفضلي : في علم العروض - نقد وإصلاح . نادي الطائف الأدبي ، ١٣٩٩ هـ .
- ص ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٣٤ . وهو إيجاز لما بحثه تارك الملائكة في « قضايا الحمرام الماصر » ، وما نلش في كتب ظهرت حول الشعر الجديد .
- (٣١٦) الرياض ، منشورات دار الفصيل الثقافية . ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ . (٣١٧) ص ١٥٨ ، وانظر ٨٨ .
- (٣١٨) ص ٢٠ ، وانظر ٤٨ ، و ٥٢ . (٣١٩) ص ١١٦ ، و ١٣٢ .
- (٣٢٠) ص ٣٢ . أما تواريخ كتابة هذه القصائد على نحو ورودها بالديوان فهكذا : ١٩٦٩ ، ١٩٧٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٥ ، ١٩٥٩ ، ١٩٦٨ ، ١٩٧٥ ، ١٩٦٦ ، ١٩٦٥ ، ١٩٧١ .
- عن الخليل انظر : عبده بدوي : نجوم في آفاق شعرية . الرياض ، دار الرفاعي ، المكتبة الصغيرة . ص ٢٥ وما بعدها .
- (٣٢١) هناك محاولات قديمة عديدة منها ، استلراك الاخفش للمستلراك وهو استلراك لا معنى ، ولوردة أبي العتاهية ، ونقد الجاحظ ، ونقد ابن الأثيري ، وتأليف علي بن المتجم كتاب « الرد على الخليل » .
- (٣٢٢) لن نزع لأنفسنا التهاج منهج إحصائي شامل فيما يلي من صفحات .
- (٣٢٣) جامعة الإسكندرية ، مجلة كلية الآداب ، ١٩٤٣ . (٣٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤١ وما بعدها .
- (٣٢٥) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٥٩ - ١٤٥ . (٣٢٦) المصدر نفسه ، ص ٥٢ ، ٥٣ .
- (٣٢٧) المصدر نفسه ، ص ١٤٨ وما بعدها . (٣٢٨) المصدر نفسه ، ص ٥٩ - ١٤٥ .

- (٣٢٩) المصدر نفسه ، ص ١٢٩ - ١٤٥ . (٣٣٠) المصدر نفسه ، ص ٥٩ .
 (٣٣١) نقد ذلك عبد الهادي الفضلي وعارضه (في علم العروض - نقد واقتراح) ، ص ١١ .
 (٣٣٢) القاهرة ، ١٩٥٥ .
 (٣٣٣) انظر ط ٥ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٨ ، والكتاب جملة مقالات لها ، سبق نشرها .
 (٢٣٤) هذه لأرباب بالكتاب . (٢٣٥) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمحتوية . دار الفكر العربي ، ١٩٦٦ . وشكري عياد : موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية . دار المعرفة ، ١٩٦٨ ، وسعد دهيس : حوار مع الشعر الحر .
 (٢٣٦) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية . دار المعرفة ، ١٩٦٨ م .
 (٢٣٧) رئيس تحرير مجلة الشعر التونسية . انظر العدد الأول ، صيف ١٩٨٢ .
 (٢٣٨) مجلة الشعر التونسية ، العدد الأول ، صيف ١٩٨٢ ، ص ٤٨ .
 (٢٣٩) محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، البصرة ، ١٩٧١ .
 (٢٤٠) ص ١٢ ، وما بعدها . (٢٤١) ص ٢٠ ، ٢١ . (٢٤٢) بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤ .
 (٢٤٣) اطلعنا على محاضرات اجتماع مديرية البحث والرقابة الصناعية للتعقد في ١٩٧٦/١٢/٢٩ بالعراق وبه أسماء الحاضرين الذين أقرروا بالاختراع ، ويعلن المؤلف أنه تم إعلان هذه النظرية في محاضرة ألقى في جامعة بغداد (كلية الآداب) في مارس ١٩٧٦ ، وسجلت في الشهر المقاري بالقاهرة في أكتوبر ١٩٧٦ ، وناقشها صاحبها مع الملقين في أماكن شتى ، حضرت واحدة منها بالسعودية بمقر النادي الأدبي بالرياض .
 (٢٤٤) من شرح مطبوع بالآلة الكاتبة يوزعه صاحب النظرية :



(٣٤٥) استعمل بعض العروضيين - ومنهم الدمشقي في الحاشية الكبرى - لهذا الوزن « فـبـل » تمييزاً لها عن « فـبـول » - ٣١ - التي ترد بمثابة موقوفة ... (المؤلف)

(٣٤٦) هناك تفعيلة يكتبها العروضيون على هيئة « فاع لان » - ٢٢١٢ - يخصصونها بحر المضارع ، وقد ألفينا ذلك ، ولكن « فاعلان » إذا سكنت في الدرج صح أن يكون إيضاحها على هيئة « فاع لان » - ٢٢٢ كقراءتنا النص الشعري مثلاً :

سألتَ السَّيِّدَ ماذا فَتَتَّ أيُّ قلبٍ لم يكن مَلُتَوْنَهَا
فـاعـلان فاع لان فـاعـلن فـاعـلان فاعلان فاعـلن
٢٢١٢ / ٢٢١٢ ٢٢١٢ / ٢٢١٢

ولكن هذا لا يستوجب أن تكون هناك تفعيلة بهذه الهيئة ، لأن الإسكان هنا إسكان الشاذ ، وأن في ذات السكون نفسه حركة إنقاصية صامتة خطيفة مقدرة (المؤلف) .

(٣٤٧) هناك تفعيلة أخرى يكتبونها على هيئة « مستطع لن » وتورد في المجتث وهي تكرار لتفعيلة « مستطعن » ، ولنا بحاجة إليها ببيتها هذه ، وإن كان العروضيون قد استخدموها في أغراض تتلاءم ونظام عروضهم القديم (المؤلف) .

(٣٤٨) استعملنا بهذه التفعيلة عن تفعيلة « فاعليان » - ٣٢١٢ - (المؤلف) .

(٣٤٩) لم تأبه لتفعيلة « فاعلائك » - ١١٢١٢ - لذا لم نوردنا في جدول التفاعيل وهي مما نفتقد الجرس الإنقاضي المقبول .. وكذلك استوحش منا غير واحد من العروضيين ، ففي كتاب المرض للدجاني نقلاً عن شرح العمدة وغيره في القول على « فاعلائك » أنه مهمل ، أي لم يقل عليه المرب شيئاً وإنما اقتضاه تفكيك الأجزاء ، وكذلك وصل بكاف الخطاب ، فكان الشاعر يخاطب العروضي بأن هذه فاعلائك لخروجه بمقتضى تفكيك الأجزاء ، لا فاعلائنا لعدم استعمالنا إياه ! (المؤلف) .

(٣٥٠) انظر الكتاب ، ص ٣٠ وما بعدها . (٣٥١) ص ٢٨ ، ٢٩ وسماء (وضع مبتكر) .

(٣٥٢) ص ١٦٧ وما بعدها .

(٣٥٣) الرموز الإفرنجية 1. 2. 3. 4 في الأصل عربية ، والمستخدمة الآن هندية الأصل ، انظر ص ١٧٤ وما بعدها .

(٣٥٤) يلقبه بديلاً للتفاضل ، انظر ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٣٥٥) ص ١٧٦ ، و ص ١٨٢ . (٣٥٦) ص ١٧٧ . (٣٥٧) ص ١٨٣ وما بعدها .

(٣٥٨) إبراهيم أتيس : موسيقى الشعر ، ص ١٤٦ - ١٦١ . وقد عرض فيه لجهود المستشرقين .

(٣٥٩) دائرة المعارف الإسلامية (مقالة عروض) .

Encyclopaedia of Islam. (Arud). New edition. pp 667-677.

انظر نقد كمال أبي حبيب لأوقافه ، ص ٢٥ ، و ٤٠١ - ٤٣٣ . (٣٦٠) نفسه .

(٣٦١) Stanislas Guyard: Théorie nouvelle de la métrique arabe. Paris, 1877.

(٣٦٢) ص ٢٣ ، وإن لم يلتزم به كثيراً ، انظر ص ٢٠ .

- (٣٦٣) نور الدين صمود : العروض المختصر ، تونس ، ١٩٧١ .
- (٣٦٤) بلوح حقي : المروض الواضح ، ص ١٠٧ . وبلور مشولي : ميزان الشعر . دار المعرفة ، ١٩٧٠ ، وغيرهما .
- (٣٦٥) محمد حسن عواد : الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية ، ص ٢٠ .
- (٣٦٦) للمصدر نفسه ، ص ٣٠ وما بعدها .
- (٣٦٧) جلال الحلبي : المروض تهليله وإعادة تدوينه . بغداد ، وزارة الأوقاف ، ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م . ص ٤٠ وما بعدها . (٣٦٨) أحمد سامي : حركة الشعر الحديث في سوريا ، ص ٧٢ .
- (٣٦٩) عتيق محمد رضوان الداية . ط ٢ دمشق ، دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م . ص ١٧-٢٠ .
- (٣٧٠) عتيق الحلبي : حسن عبد الله . القاهرة ، مطبعة للنبي . ص ٤٨-١٣٧ .
- (٣٧١) عتيق حسن شاذلي فرهود . بيروت ، دار القلم ، ١٣٩٢ / ١٩٧٢ . ص ٤٢ ، ٥٨ ، ٧٥ ، ٩٩ .
- (٣٧٢) دوري مي فا صولا مي . (٣٧٣) سرصد في ثبوت المراجع بعضها رصدا غير يبلوراني .
- (٣٧٤) ط ٢ بيروت ، دار الفكر ، ١٩٧١ . (٣٧٥) ترجمة سعد مصلوح .
- (٣٧٦) انظر - على سبيل المثال - مناقشة أبي ديب في كتابه المذكور ص ١٩١-٤٠٠ عن النبر ، و ص ٤٣٣ - ٤٤٤ للنظرة الكمية .
- (٣٧٧) المصدر نفسه ، ص ٨ - المقدمة . (٣٧٨) المصدر نفسه ، ص ٨ - المقدمة .
- (٣٧٩) المصدر نفسه ، ص ٣٣ . وذكر كثيرين من أمانته في الخارج ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
- (٣٨٠) ص ٤٦ .
- (٣٨١) لا نجد حاجة إلى ذكر التفاصيل ولا التفاصيل وتسمى أيضا : الأجزاء ، والأمثلة ، والأوزان ، والأفانيل ، والتفاصيل ، وهي عشر خطا ولحان لفظا كما يقولون ، منها أربع أصلية تبدأ بوتر مجموع أو مفروق ، وست فرعية تبدأ بسبب خطيف أو ثقل .
- (٣٨٢) ص ١٩٣ ، ٤٣ وما بعدها . (٣٨٣) ص ٤١ ، ١٠٣ .
- (٣٨٤) ص ١٢٩ . (٣٨٥) ص ٤٠١ . (٣٨٦) ص ٤٤٥ - ٥٣٠ .
- (٣٨٧) لا نود عرض التفاصيل هنا في هذه الأمور ، وفي كتب المروض ما ينفي .
- (٣٨٨) محمد ياسر شرف : النثرة والقصيدة المضادة . الرياض ، ١٩٨١ .
- (٣٨٩) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٥٣٥ .
- (٣٩٠) من الجدير بالذكر أن الباحث كمال أبو ديب يضيف إلى دراساته البيهوية الجديد دائما ، فيعد خمس سنوات من كتابه المذكور آنفا ، أصدر كتابه : جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بيهوية في الشعر . وبهنا منه هنا الفصل الثالث بعنوان : نحو قوانين بيهوية لتطور الإيقاع الشعري ، ط ٢ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ . ص ٩٣ . ولا تنفق منه في تصوراته جملة .

المصادر

- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . ط ٣ القاهرة ، ١٩٦١ .
- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ط ٤ القاهرة ، ١٩٧٢ .
- ابن جني : العروض ، تحقيق حسن شاذلي فرهود . بيروت ، ١٩٧٢ .
- ابن رشيق : الممددة . القاهرة ، ١٩٠٧ .
- أبو العلاء المعري : اللزوميات ، تحقيق أمين الخليل . بيروت والقاهرة .
- أحمد وأبى النفاخ : معالم العروض . دمشق ، ١٩٥٤ .
- أحمد ساهي : حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا . دمشق ، ١٩٦٠ .
- أحمد سليمان الأحمد : هذا الشعر الحديث . دمشق ، ١٩٧٤ .
- أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر . القاهرة .
- إميل عيد : توضيح العروض . حلب ، ١٩٥٢ .
- أنطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث . بيروت ، ١٩٦٨ .
- بدير مغولي حميد : ميزان الشعر . ط ٣ القاهرة ، دار للمعرفة ، ١٩٧٠ .
- البرزقي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله . القاهرة .
- تمام حسان : اللغة العربية منهاها ومعناها . القاهرة ، ١٩٧٣ .
- جلال الحنفي : العروض : لهذبه لإعادة تنويته . العراق ، ١٩٧٨ .
- جليل كمال الدين : الشعر العربي الحديث وزج مصر . بيروت ، ١٩٦٤ .
- جميل سلطان : أوزان الشعر وقوافيه . دمشق ، ١٩٣٧ .
- حازم القرطاجني : منهاج البليغ وسراج الأديب ، تحقيق محمد الخوجه . تونس ، ١٩٦٦ .
- دائرة المعارف الإسلامية : مادة عروض .
- دائرة المعارف الموسيقية . لا نيناك ، ١٩٢٢ .

- رجاء عيد : الشعر والنغم . القاهرة ، ١٩٧٥ .
- سعد دعبس : حوار مع الشعر الحر . الإسكندرية ، ١٩٧١ .
- السكاكي : مفتاح العلوم . القاهرة ، ١٣١٨ هـ .
- السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية . بيروت ، ١٩٧٩ .
- شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية . القاهرة ، ١٩٦٨ .
- الشنتوني : المياري في أوزان الأشعار ، تحقيق محمد رضوان الناية . ط ٣ دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ .
- صفاء مخلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية . ط ٣ بيروت ، ١٩٦٦ .
- طاهر الجزائري : تهديد العروض . دمشق ، ١٣٠٤ هـ .
- عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة . القاهرة ، ١٩٦٠ .
- عبد الله درويش : دراسات في العروض والقافية . القاهرة .
- عبد الله الطيب المنجدوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب . القاهرة ، ١٩٥٥ .
- عبد الرحمن السيد : العروض والقافية : دراسة ونقد . القاهرة ، د . ت .
- عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية .
- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية . القاهرة ، ١٩٦٧ .
- عز الدين الأمين : نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر . القاهرة ، ١٩٦٤ .
- عز الدين التوحي : إحياء العروض . دمشق ، ١٩٤٦ .
- علي عشري زايد : قراءات في شعرنا المعاصر . القاهرة والكويت ، ١٩٨٢ .
- عمر يحيى شوقي كلالتي : تبسيط العروض . ١٩٥٧ .
- فاروق : تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة حسين نصار (ترجمة أخرى لجرجيس فتح الله) . بيروت ، د . ت .
- كمال أبو ديب : جليلة الخفاء والتجلي : دراسة بنوية في الشعر . ط ٢ بيروت ، ١٩٨١ .
- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بندل جلري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإنشاع
للقارئ . بيروت ، ١٩٧٤ . (وأصله مقال للكاتب نشر في مواقف ، ٢٢ ، بيروت ، تموز - آب ١٩٧٢ ص
١٧-٦٧ بعنوان « في إنشاع الشعر العربي » نحو بندل جلري لعروض الخليل » وهو الفصل الأول من الكتاب

- الذي نشر بعد خمس سنوات من نشر المقال .
- لطفي عبد البديع : الشعر واللغة . القاهرة ، ١٩٦٩ .
- لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وعنايتها الإبداعية . الإسكندرية ، ١٩٧٩ .
- محمد زغلول صلام : النقد العربي الحديث . القاهرة ، ١٩٦٤ .
- محمد طارق الكاتب : مولدين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية . البصرة ، ١٩٧١ .
- محمد عبد المنعم خلفاوي : الشعر العربي : أوزانه وقوافيه . القاهرة ، ١٩٤٨ .
- محمد مصطفى هداوة : التجديد في شعر المهجر . القاهرة ، ١٩٥١ .
- محمد مصطفى هداوة : دراسات في الشعر العربي . الإسكندرية ، ١٩٧٠ .
- محمد منصور : الشعر العربي : غايته ، إنشاده ، وزنه . مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٣ ، وأعيد نشر البحث في المجلة ، عدد ٢٧ - القاهرة ، فبراير ١٩٥٩ ، ص ١٢٠٠ .
- محمد منصور : في الميزان الجديد . ط ٣ القاهرة ، د . ت .
- محمد النوراني : قضية الشعر الجليل . ط ٢ القاهرة وبيروت ، ١٩٧١ .
- محمود فاضلوري : سفينة الشعراء : علم العروض ، علم القوافي ، الأوزان الحديثة . حلب ، ١٩٧٠ .
- مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة . النجف ، ١٩٧٠ . (انظر مقدمته لموازين الشعر العربي) .
- ناصر الجارحي : نقطة الدائرة في علم العروض والقوافي . بيروت ، ١٨٨٥ .
- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . ط ٢ بغداد ، ١٩٦٥ .
- نعيم البهاوي : الشعر بين القرون الجميلة .
- نور الدين صمود : العروض المختصر . تونس ، ١٩٧١ .
- هوميروس : الإلياذة ، ترجمة سليمان البستاني . ط ١ القاهرة ، ١٩٠٤ .



Encyclopaedia of Islam, (Arud). New edition. pp 667-677.

Guyard, Stanislas: Théorie nouvelle de la mesure du vers. Paris, 1977.

هذا الكتاب

أصبحت قراءة النص ، واستكشاف (القوى الخفية) في الكلمة ، و (بواعث ظهورها) فعالية فنية نشاطا للنفس وجوده حتى ذهب بعضهم إلى أن « الأسلوب » هو « النفس » ، وليس « الشخص » ، أو الرجل « كما قال « ييفون » من قبل . و (المرسل والمرسل إليه) تتعدد ثقافات كل منهما ودرجات استقباله لمؤسسات النفس ، وإحياءات الكون ، وإشراقات المجتمع ، كما تتعدد مستويات : هي كل منهما بالتاريخ والموقف الحضاري .

والنفس المنتج ، تبعاً لذلك ولغيره ، لا يطلق لصوت واحد إذن ، بل هو - بالضرورة - ناطق بأصوات عديدة ، هي (أصوات النفس) .

الشعر و الشعراء

١. د. بشوي طلبة : كوكبة من شعراء العصر .
٢. د. مصطفى البكري : شعر الزبارة في العصر الجاهلي .
٣. د. يوسف نعل : أصوات نفس الشعري .
٤. د. إبراهيم عبد الرحمن : شعر ابن قيس الرقيات .
٥. د. مصطفى البكري : الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري .
٦. د. مصطفى البكري : شعر الزبارة في مسار الإسلام .
٧. د. محمد عبد المطلب : قراءة بانية في شعر عمر بن أبي ربيعة .

هذه السلسلة تتناول الشعر العربي تعريفاً بشعرائه ، وتحقيقاً ونشراً لدواوينه ، ومناقشةً لقضاياها انطلاقاً من أن الشعر جزء من الكيان اللغوي للأمة ، والكيان اللغوي للأمة هو كيانها الفكري وميراثها الجليل . وهي تسمى بالتراث تقرؤه بعمق حية ، وتفكر فيه بعقول ذكية ، فتحييه في صدور الأجيال ، وتتيح لها الامتياح من بنيامين واستلهم كنوزه . كما تعنى بالجديد تستكشف آفاته وتجلو غرامضه وتؤلل بنيانه وتقيم دعائمه . في لغة مجنحة بأجنحة الصدق العلمي والولاء ، لا بأجنحة الميول والأهواء لتشكّل موسوعة في مجالها يجد فيها القارئ العام من الثقافة ما يلذّه ويمتعه ، ويجد فيها المتخصص العمل المرجحي الذي ينشده .

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقاً) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩